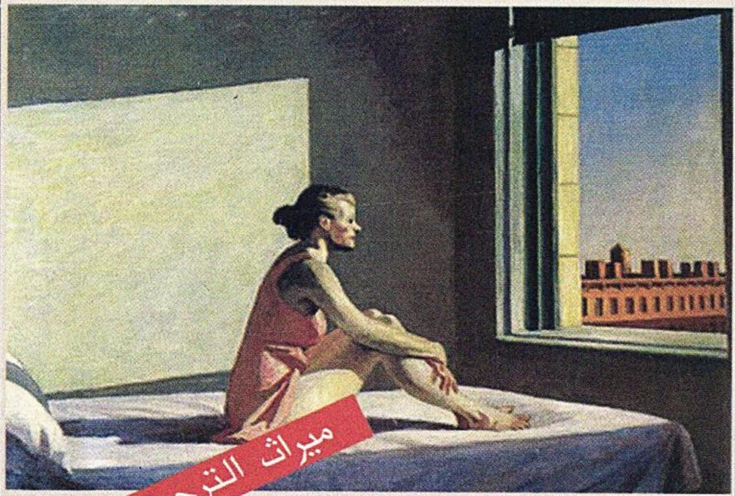
المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

چورج سانتيانا

الإحساس بالجمال

تخطيط لنظرية فى علم الجمال



ميراث الترجمة

ترجمة: محمد مصطفى بدوى

مراجعة وتصدير: زكى نجيب محمود

تقديم: رمضان بسطاويسى محمد

1767

الإحساس بالجمال

تخطيط لنظرية فى علم الجمال

المركز القومى للترجمة

إشراف: جابر عصفور

سلسلة ميراث الترجمة

المشرف على السلسلة: مصطفى لبيب

- العدد: 1767
- الإحساس بالجمال: تخطيط لنظرية فى علم الجمال
- چورج سانتيانا
- محمد مصطفى بدوى
- زكى نجيب محمود
- رمضان بسطاويسى محمد
- 2011

هذه ترجمة كتاب:
The Sense of Beauty
by: George Santayana

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومى للترجمة.

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524- 27354526 Fax: 27354554

الإحساس بالجمال

تخطيط لنظرية فى علم الجمال

تأليف: چورچ سانتيانا

ترجمة: محمد مصطفى بدوى

مراجعة وتصدير: زكى نجيب محمود

تقديم: رمضان بسطاويسى محمد

2010

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافــاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

مقدمة

- ١ -

يشعر المرء بشعور صعب وهو يقدم عملا سبق لرائد كبير من رواد الفكر المصرى و هو الدكتور زكى نجيب محمود تقديمه من قبل، وقد تتلمذت على يديه ودرّس لى بجامعة القاهرة بالدراسات العليا عام١٩٧٩، وهو كتاب "الإحساس بالجمال: تخطيط لنظرية جمالية" للفيلسوف جورج سانتيانا، الذى ترجمه الدكتور محمد مصطفى بدوى و نشرته مكتبة الأنجلو المصرية بالتعاون مع مؤسسة فرانلكين للطباعة و النشر، و قد نشر الكتاب فى وقت لم يكن قراء العربية يعرفون الكثير عن فلسفة جورج سانتيانا، ولكن الآن فى الألفية الجديدة و قد مر منها عقد من الزمان، فقد أصبحت الفلسفة الأمريكية بتياراتها الفكرية المختلفة معروفة للقارئ العربى، ففى مصر وحدها قدمت أكثر من رسالة علمية عن فلسفة جورج سانتيانا لعل أشهرها رسالة الدكتورة نجوى فى جامعة المنيا عن فلسفته الجمالية. وترجم كتاب "مولد الفكر وبحوث فلسفيه أخرى" و نشرته دار الآفاق الجديدة، بيروت:١٩٦٧، و رسالة الدكتوراه التى قدمها الدكتور إبراهيم مصطفى إبراهيم بعنوان فلسفة جورج سانتيانا فى الوجود والمعرفة[1]. و قدم المستشار رجائى عطية كتابا تضمن عرضا لكتاب: "حياة العقل" لجورج سانتيانا

ونشر فى سلسلة كتاب الهلال بعنوان "قد تكون الديانة تجسيدا للعقل: عن كتاب جورج سانتيانا "حياة العقل" عام٢٠٠٩(٢)، ولذلك كان تقديم الدكتور زكى نجيب لهذا الكتاب يعكس رؤية جيله من رواد الفكر الذى كانت مهمته فى جلها التعريف المختصر بفلسفة جورج سانتيانا والتقديم لأهم أفكار الكتاب وإثراء الفكر العربى المعاصر وتلقيحه بأفكار جديدة من الحضارة الغربية و "العالم الجديد" وهو التعبير الذى أطلقه زكى نجيب على الحضارة الأمريكية، ولذلك فإن مهمة هذا التقديم مختلفة عن التقديم السابق بحكم اختلاف الجيل والرؤية وتطور وازدياد حجم المعلومات المتاحة عن الفلسفة الأمريكية والحضارة الغربية، وأسهمت التكنولوجيا المعاصرة فى خلق حوار مباشر بين الأفكار التى تصدر هنا وهناك حول كثير من القضايا من ضمنها علم الجمال.

-٢-

إذا أردنا أن نتعرف على جورج سانتيانا الذى ولد فى (١٦ ديسمبر١٨٦٣فى مدريد، إسبانيا و توفى فى ٢٦ سبتمبر١٩٥٢ فى روما، إيطاليا)، وكان هو الفيلسوف والشاعر والكاتب الروائى، فهو خورخه رويث دى سانتَيانا Jorge Ruiz De Santayana هو الاسم الحقيقى للفيلسوف والناقد الأدبى والكاتب الإنسانى الإسبانى المولد والمنشأ جورج سانتَيانا. ومع أنه درس وأقام وعمل فى الولايات المتحدة جزءًا لا بأس به من حياته، إلا أنه لم يتخل قط عن أصوله اللاتينية وجذوره الأوروبية.

وكان والده موظفًا بسيطًا. رحل مع والدته إلى بوسطن فى الولايات المتحدة عام١٨٧٢، ودرس فى المدرسة اللاتينية هناك، ثم فى جامعة هارفارد التى تخرج فيها بتفوق عام١٨٨٦. بعد عامين قضاهما فى جامعة برلين عاد إلى هارفارد لاستكمال الدكتوراه، وصار عضوًا فى هيئتها التدريسية عام ١٨٨٩. لم تأسره

زخرفة الحياة الأمريكية، ولم ينقطع عن زيارة إسبانيا وبعض دول أوروبا والشرق. ومع تفوقه فى التدريس والتأليف والعمل مع أقرانه، من مثل الفيلسوف البراجماتى pragmatist وليم جيمس، فإن الولايات المتحدة، ونيوإنجلند New England كانت أبعد ما تكون عن طبيعته وفكره. وفى أوج نجاحه فى حياته الأكاديمية، وبعد وفاة والدته فى أثناء زيارة قاما بها لإسبانيا، تلقى عروضا مغرية من جامعته، لكنه قرر البقاء فى أوروبا والتخلى عن البقاء فى الولايات المتحدة نهائيا، كما رفض أيضا عرضا للعمل فى جامعة أكسفورد، وتفرغ للتأمل والتأليف، واستقر فى روما بدءًا من عام ١٩٢٤.

ومع أن الإسبانية كانت لغة سانتَيانا الأم، فقد كتب كامل إنتاجه باللغة الإنكليزية، وكان أول ما نشره مجموعة شعرية بعنوان "سوناتات وأشعار أخرى" (١٨٩٤) .Sonnets and Other Verses وكان إنجازه الأهم فى هذه الحقبة دراسة فى علم الجمال بعنوان "الحس الجمالى" أو الإحساس بالجمال (١٨٩٦) The Sense of Beauty تحدث فيها عن المُثل الزائلة transitory وتمييزها من الأخرى الدائمة .permanent وبيَّن فى مؤلفه التالى "تأويلات فى الشعر والدين" (١٩٠٠) Interpretations of Poetry and Religion الروابط التى تجمع المَلكات الجمالية والأخلاقية، وكان مَثَله فى ذلك شعر روبرت براوننج. ومع أنه كان بعيدا عن الدين، أو على الأقل غنوصيًا Gnostic، فقد سعى لفهم مهمة الدين، فوجد الخطاب الدينى دعوة لتعزيز الأخلاق ورموزًا تكشف عن تطلعات الإنسان وموقعه فى الكون، كما كتب بكثير من التعاطف حول شخصية السيد المسيح حسبما وردت فى الكتاب المقدس. أما نواة مؤلفه "حياة العقل"(١٩٠٥ ـ ١٩٠٦)The Life of Reasonالذى كتبه فى خمسة مجلدات، فقد كونها من دراسته لكتاب هيجل" فينومينولوجيا العقل" .Phenomenology of Mind فالعقل فى رأيه مزيج من الدوافع

impulseوالأفكار .ideation وقد شرح نظريته هذه فى مقالات جمعت فى مجلدين بعنوان "ثلاثة شعراء فلاسفة: لوكريتيوس، دانتى وغوته" (١٩١٠) Three Philosophical Poets Lucretius, Dante and Goethe، و "رياح العقيدة"(١٩١٣) Winds of Doctrineناقش فيه شعر شِلى وفلسفة برجسون ورَسل.

كانت الفلسفة النظرية speculative philosophy محور فكر سانتَيانا فى حقبة ما بين الحربين العالميتين، وكان مؤلفه "النزعة الشكية والإيمان الروحى" (١٩٢٣) إنجازًا كبيرًا من حيث الدقة فى الصنعة والعمق فى التحليل، وتعبيرًا عن فكر سانتَيانا أكثر من أى مؤلَّف آخر، وبداية لمرحلة النضج فى فلسفته، شرح فيه رؤيته حول التوصل إلى الإيمان عن طريق الحس ويقترب فيه من فلسفة سويدنبورج Swedenborg إلى حد كبير.

ووفقا لسانيتانا فإن النزعة الشكية هى ممارسة، لا حياة، بل هى مناسبة لممارسة الانضباط لتنقية العقل من الأحكام المسبقة وجعله أكثر ملاءمة للجميع، وقد طور هذه الأفكار فى مؤلفه الأهم المُدوَّن فى أربعة مجلدات "أنواع الوجود" (١٩٢٨ - ١٩٤٠) The Realms of Being دراسة فى الأنطولوجيا (علم الوجود) ويأخذ بيد قارئه، بلغة سهلة جذابة، عبر موضوعات كانت تريك قرّاء غيره من الفلاسفة. فالوجود عنده مؤلف من أربعة مكونات هى الماهية essence والمادة matter والروح spirit والحقيقة truth. وهو يحذو حذو أرسطو فى التركيز على الدور الرئيس للمادة (الطبيعة) وكونها سابقة على كل شىء، وعليها يقوم الإيمان الروحى أو الحسِّى animal faith ويركز أيضًا على كون المعرفة قائمة على فرضية وجود الروح؛ إذ إن من الممكن التعالى transcend عن الأمور المادية والوصول إلى حالة تأملية فى أى من الماهيات والتحرر من قيودها، وهذا ما يسميه "الحياة الروحية" .spiritual life وربما كانت هذه النظرية مركزية أيضًا لا فى فلسفة

سانتَيانا فحسب، بل على صعيد حياته الشخصية أيضًا، ومن هنا كان عزوفه عن مظاهر الحياة المادية.

كتب سانتَيانا رواية واحدة هى "التطهرى الأخير" (١٩٣٥) The Last Puritan حازت على رضا النقاد، وسيرته الذاتية فى "أشخاص وأمكنة" Persons and Places فى ثلاثة مجلدات (١٩٤٤ ـ ١٩٥٣)، وتحليلاً لدور الإنسان وللتناقضات فى المجتمع الأمريكى فى "الهيمنة والسلطات" (١٩٥١) Dominations and Powers وكان يعمل فى ترجمة شعر الإيطالى لورِنزو دى مديتشى Lorenzo de Medici عند وفاته فى روما حيث دُفن فى مقبرتها الإسبانية(٢).

رأى سانتَيانا أن الحقيقة مطلقة، إلا أن آفاق الإنسان المحدودة تشوهها، وقال بنسبية الخير والشر، وفقًا لطبيعة الأشخاص، وبكون الفلسفة فنًا للتعبير عن الرؤى فى القضايا الإنسانية الكبرى.

و يمكن أن نذكر أهم مؤلفاته و هى:

- The Sense of Beaut (١٨٩٦) " الإحساس الجمال أو الحس الجمالى
- The Life of Reason (١٩٠٥ ـ ١٩٠٦) "حياة العقل
- I,Reason in Common Sense "أنا والعقل فى الحس المشترك
- "Reason in Society" العقل فى المجتمع
- "Reason in Religion " العقل فى الدين
- "Reason in Art" العقل فى الفن
- "Reason in Science" العقل فى العلم
- Introduction to The Ethics of Spinoza (١٩١٠) مقدمة فى أخلاقيات سبينوزا

- "Dialogues in Limbo" حوارات فى عالم النسيان (١٩٢٦).

ولقد عبر عن فلسفته بأعمال فنية، كما عبر عنها بحوارات ومقالات أدبية ومقطوعات شعرية وبروايته: التطهرى الأخير (١٩٣٦م). وله فلسفة تثير حيرة الكثير من قرائه، وأنشأ نظرية عن الواقع تتمركز فى التمييز بين الجوهر والوجود، ولقد عرّف سانتيانا الجوهر بأنه الأفكار والمعانى والتصورات والاحتمالات، وعلى عكس ذلك فإن عالم الوجود يشمل الناس والأحداث والأشياء التى نتعامل معها فى الحياة. يعتقد سانتيانا أن الجواهر لا توجد كلها فعليًا، ولكنه يعتقد أن كل الموجودات تحتوى على جواهر، ويرى أن دور الجواهر هو وصف وإضاءة الوجود. ويقول إنه يجب على الناس الإيمان بعالم مثالى، حيث تكون الروح الإنسانية خلاقة وحرة.

وقد اشتهر عنه صياغة الحكمة من خلال أشعاره والمعلومات التى تؤرخ له فى الموسوعات الفلسفية تبين أن حياة (سانتيانا) كانت كما كانت فلسفته صدى من أصداء الماضى، ونقصد بالماضى هنا ماضى الفلسفة عند الإغريق، ومع أنه ولد فى إسبانيا ودرس فى الولايات المتحدة، فهو ليس بالإسبانى ولا الأمريكى، بل هو فى فلسفته من الإغريق القدماء عقلاً ومزاجًا. وقد نشأ فى طفولته على قصص المغامرة الخيالية ومظاهر الأبهة فى البلدان البعيدة، وبلاد الجان الساحرة. وقبل ميلاد (سانتيانا) كان أبوه موظفًا فى جزر الفلبين وقد أبحر ثلاث مرات حول العالم وحشد عقله بكثير من قصص "المسطحات المائية غير المحدودة وجزر جوز الهند وأهل الملايو الطاهرين والقارات الواسعة المليئة بالصينيين وبأشخاص خياليين وأشياء خيالية خارقة للمألوف".

وكانت عجائب البشر وخوارق الأشياء هى الزاد العقلى الذى عاش عليه (سانتيانا) فى أعوام التكوين من حياته ، فهو يقول: "عشت منذ الطفولة حالما بين

الدروس والأعاجيب، وكان من عادتى أن أفكر فى مشاهد وعادات أكثر متعة مما حولى".

فى هذه الكلمات مفتاح عقلية (سانتيانا) الفيلسوف، وشخصية (سانتيانا) الإنسان، فهو طوال حياته مأخوذ بجمال البعيد والقديم، ولهذا كان شاعرًا قديمًا يطير فوق العالم الحديث.

وحين بلغ التاسعة من عمره انفصلت أمه عن أبيه، وكان زواجها الثانى، فرحلت مع أطفالها إلى أمريكا، ولم ترزق الأم من زوجها الثانى بغير (جورج) وكان لها ثلاثة أطفال من زوجها الأول. على أنهم كانوا يكبرون (سانتيانا) كثيرًا، ولذلك لم ير فيهم رفاق لعب يناسبونه، كذلك لم يحفل بمخالطة أحد من أطفال جيرانه. ومما كتبه: "لم أكن أمارس أى لعبة، بل كنت أقضى طيلة ما بعد الظهر والمساء فى القراءة والرسم".

وتلقى تعليمه الأول فى مدرسة (بوسطن) اللاتينية، وهناك فى وسط ذلك الجو الديمقراطى، رأى أطفالا يهبطون "درج المدرسة كأنهم الرعد، أو كأنهم كتلة من الجليد تهوى من قمة جبل، قوامها أربعون أو ثمانون أو مائتان معًا". هناك تعلم الخروج من مسكنه ومعتزله شيئًا ما، فهو إن لم يندمج فى الناس، فقد غدا الاتصال به ميسورًا، فلما التحق بهارفارد ذاب من حوله قدر آخر من صقيع التحفظ، ورغم أنه لم يشترك فى ألعاب الكلية بنفسه فإنه كان يذهب ليشهد لعب التلاميذ، وكان شغوفًا بكرة القدم (الأمريكية طبعًا) خاصة وكان يشهدها من جانب الملعب، فـ (سانتيانا) الشاعر، هو الذى كان يجد اللذة فى شهود التنافس والصراع على أشدهما. ومما كتب فى سيرته الذاتية: "كانت لعبة كرة القدم مشهدا لطيفا دائمًا، لكن على الأرض المنبسطة، بعيدًا عن المدينة حيث لا تكف الريح عن الهبوب، يزداد الصراع جمالاً، هنا تتلألأ فضائل البطولة مصغرة، وتعود

البهجة البسيطة التى كانت فى العالم القديم كأنها حلم من الأحلام، ذكرى حلم قديم ، يرى من خلال التنافس فى لعبة حديثة" هكذا كان (سانتيانا) يتصور العالم الذى نعيش فيه، وكان فى صلاته الاجتماعية بـ (هارفارد) كما كان فى صلاته الرياضية، هادئًا متباعدا، وكان كثيرًا ما يشارك فى "رحلات طلبة فرقته" حين يقفون أكداسا فى عربة ذات ضجيج يجرها حصان، وقد ارتفعت أطواق سترهم إلى الآذان وانغمست أقدامهم فى قش الشتاء يغدون السير طيلة نصف ساعة إلى (بوسطن) لينعموا فيها بمخالطة النساء أو غشيان المسرح أو تناول العشاء الفاخر. ولكنه أمام منضدة العشاء، كما كان فى ملعب الكرة، أحد المتفرجين يشهد فى هدوء مستمتع رقيق. نجده يقول: "فأنت على موائد العشاء تتحدث نصف ساعة إلى السيدات، ونحو عشر دقائق إلى الرجال، فإذا انتقلت أخيرًا إلى غرفة الاستقبال كان فى وسعك أن تختار السيدة التى تريد أن تتحدث إليها، وكان يفضل التحدث إلى النساء عن التحدث إلى الرجال، قال: "لقد كنت أحب سيدات (بوسطن) واستمتع بالحديث إليهن، فهن قد سافرن وقرأن وتثقفن أكثر من الرجال كثيرًا". وكان موقفه من الرجال موقف الساخر المتسامح، وكان هذا أيضًا موقفه من أساتذته فى (هارفارد) فهو قليل الإجلال لآرائهم - فعقله فى نظره - أنضج من أن يأبه للتعاليم الأولية لـ (جيمس) و(رولز) و(بالمر) التى تبعث على العجب والدهشة أكثر مما تبعث على الموافقة الجدية. وكتب عن (بالمر) بعد سنين طويلة: " إنه ما زال يتسكع هناك". وكان يكره فكرة هؤلاء الناس الخيالية عن العالم القاسى الكريه، ووصفهم إياه بأنه نموذج ومعيار لما ينبغى أن يكون. لقد أتى إلى (هارفارد) ماديًا مستيقنًا أو طبيعى النزعة، ويقول فى ذلك: "إن فلسفتى الطبيعية ليست فكرة علمية بل هى اقتناع عادل، جاءتنى كما جاءت أبى من خبرة العالم وملاحظته، ويبدو لى أن غير الماديين لا يحسنون الملاحظة". وقد كان هو نتاجًا "لدين أمه وأبيه، المنافى للدين المعروف لدى العامة" فأبواه كانا

ينظران إلى كل الأديان على أنها من صنع الخيال البشرى، وكانا يعتقدان أن القرابين والصلوات والكنائس وقصص الخلود قد اخترعها قساوسة كى يتحكموا بها فى الحمقى. وآمن (سانتيانا) بهذه العقيدة كل الإيمان، ورغم أن (سانتيانا) كان ذا عقل متشكك فهو ذو قلب مؤمن. وهنا ننفذ لأول مرة إلى (سانتيانا) ذى العقلية المعقدة، وقد كتب فى ذلك يقول: "كانت عواطفى كلها تتجه نحو أفراد أسرتى الآخرين المؤمنين المخلصين، ولا شك أن الأديان قصص خرافية من صنع الضمير، لكن يا لها من قصص ملهمة!. "كان (سانتيانا) رغم تصريحاته المادية، أميرًا مفتونًا يعيش فى عالم سحرى، كان شاعرًا يحاول أن يتحدث حديث العلماء، وقد اتجهت جهوده الأدبية الأولى نحو الشعر، وكان شعره أسى حزينًا حنونا على العوالم الفانية والأحلام التى طواها النسيان. ولم يكن يشكو من أنه ولد "غريبًا خائفًا فى عالم لم تكن له يد فى صنعه" لكنها شكوى أبلغ من مرارتها، هى أنه ولد بعد الأوان فى عالم كان يوليه أحر الحب، لو أنه جاءه فى الوقت المناسب، فهو أحد رفاق (أفلاطون) حكم عليه أن يعيش بين المتطهرين فى (بوسطن)، وكانت - هذه - فى رأيه هى مأساته الكبرى، كان يريد أن يقضى حياته فى حوار هادئ مع (أفلاطون) و (أرسطو) و (ديموقريطس) و (لوكريتيوس) وغيرهم من الأرواح القديمة التى توافقه وتلائمه، لكن القدر اضطره إلى احتراف التدريس وأضاع وقته فى التحدث إلى الطلاب فى الكليات، وقد كتب فيما يقول: "كنت دائمًا أكره أن أكون مدرسًا، ولكن هذه الكراهية لم يكن يستشفها أحد ممن استمعوا إلى محاضراته الواضحة القوية، لقد كان الفيلسوف الشاعر يقتعد كرسيه على المنصة بقاعة (إمرسون) ويداه الشاحبتان مشتبكتان على المكتب، يعلوهما وجه شاحب ولحية سوداء ذات طرف رفيع يسبغ على ملامحه خيالاً أثيريًا من خيالات الماضى، وروحًا قادمة من بعيد تومض من عينين أندلسيتين براقتين وصوتًا مليئا بالحكمة المنغمة، كانت تهبط على الطلبة كأنها نغمة وبركة

من الله. وكان يتحدث فى طلاقة، لكن فى توقيع هادئ مستأنس وكأن أمامه الدهر كله يتم فيه رسالته، وكان فى بعض الأحيان يتوقف ثوانى معدودات يستلهم عقله الكلمة الصحيحة ، ولكن طلبته كانوا ينتظرون آملين يحدوهم الرجاء، لأنهم يعرفون أن الكلمة حين تأتى تكون هى الكلمة التى لابد منها فى هذا السياق، إنها الجوهرة الصحيحة فى الوسط الصحيح. وكان بين الحين والحين يوجه سهام سخريته الوادعة إلى الأباطيل الكاذبة للعقل البشرى. لكنه لم يحمل عليها قط وفى يده معول تحطيم، فإن حماقة الجنس البشرى كانت تشعره بالمتعة أكثر مما تشعره بالغضب. ولم يتزوج قط، واحتفظ بشغفه بكرة القدم، وهى النقطة الوحيدة التى يسمح لنفسه أن يلتقى فيها "بهزل الحياة المعاصرة". وكان أحد طلابه لا يعرف غير تباعده فى حجرات الدرس، ولا يدرى شيئًا عن شغفه بالرياضة فى الكلية ، فأخذته الدهشة حين رآه فى "قبعته الأجنبية وبيده عصاه" يدخل فى مضمار اللعب فى عصر يوم من أيام السبت، فصاح الطالب متعجبًا: "تصوروا أن (أفلاطون) يهتف لـ (هارفارد)". وإذا استثنينا جولاته القصيرة فى الحاضر، فقد كان ينفق الوقت الأكبر من ساعات فراغه فى توثيق صداقته بالماضى، لقد هجر الشعر إلى الفلسفة، أو أنه - إذا أردنا الدقة - قد هجر شعره الفلسفى إلى فلسفته الشعرية، فهو وإن كان يكتب الآن نثرًا، وفى لغة الميتافيزيقا، فقد ظل إلى النهاية شاعرًا. كانت فلسفة (سانتيانا) مزيجًا عجيبًا من الأفلاطونية والارتيابية والكاثوليكية، فهو أولا يشبه (أفلاطون) فى إيمانه بعالم الأفكار، وهو يسميها الأرواح، والروح عند (سانتيانا) كالفكرة عند (أفلاطون) هى صورة كل شىء حاضر، وكل شىء سابق، وكل شىء لاحق، ويضيف (سانتيانا) إلى ذلك: وكل ما لن يحدث قط لأن الأرواح غير مقصورة على الأفكار العظيمة التى تحويها الروايات والقصائد والتمثيليات، بل هى تشمل كذلك الأفكار التى لم تكتب فى الماضى ولن تكتب فى المستقبل، إنها أشبه بالأزهار تنبت لتذبل دون أن

ترى ويضيع جمالها هباءً فى حساب حواسنا الضعيفة الفانية، ولكنها لا تضيع فى حساب التأمل الخالد. ويستطيع كل منا إلى حد ما على الأقل ـ أن يأخذ فى هذا التأمل بنصيب ونستطيع أن نحس بنشوة وبالخروج من أنفسنا، فنحن إذ نحبط فى الطريق الضيق، طريق وجودنا من الحياة إلى الموت، وقد عصبت أعيننا عصابة من الجهل تكف بصرنا، تستطيع أرواحنا أن ترفعنا فوق أنفسنا، وهى أحيانًا تفعل، فنرى الأبدية فى ومضة كومضة البرق. فنحن نخبر هذه اللحظة الخالدة مثلاً حين نسمع لحنًا عذبا أو صورة جميلة، أو حين نقوم بعمل خير. فحين ينسى الإنسان نفسه فى هذه التجارب، يرى الروح ضاحكة فى سمائها الأفلاطونية من ذلك "العالم المتقلب الذى تطل عليه لحظة من اللحظات"، وحين يطل أحد هذه الأرواح على العالم ـ أى حين يؤثر فى المادة ـ فإنه يصبح وجودا على نحو يشبه إلى حد ما تحول رسم تصميم منزل إلى منزل، إذا اتخذ صورة الحجارة والآجر والزجاج.

و(سانتيانا) يعترف بأنه لا يدرى بالدقة ما هى المادة! " إنى أنتظر رجال العلم أن يدلونى على معناها، لكن المادة مهما تكن فإنى أجرؤ على تسميتها بالمادة ، كما أدعو من أعرف من الناس (سميث وجونز) دون أن أعرف سرهما".

فـ (سانتيانا) لا يفهم سر المادة، لكنه موقن بوجودها ، فمهما تطلق عليها من أسماء: "ملتقى الذرات" أو " شحنة الكهرباء" أو "توترًا فى الأثير" فالمادة هى الشىء الموجود أبدًا المنتشر فى كل مكان، الذى يدخل فى صنع السماء والأرض وأوراق الشجر وأوراق الزهر وأجسام البشر، بل وعقول الناس أيضًا، لأن العقل البشرى مادى شأنه فى ذلك شأن الجسم البشرى، فهو كالجسم عرضة للمولد والنمو والذبول والفناء. لقد غدا (سانتيانا) ملحدًا بعد أن كان أفلاطونيًا، فهو لا يؤمن بالخلود ولا بالله، ومما كتبه: "لا أعتقد خلود شىء من الأشياء ولا ريب

فى أن روح العالم وطاقته هما القوة الفعالة فينا، كما أن البحر هو ما يرتفع فى كل موجة صغيرة، لكنها تمر خلالها وستظل على مرورها مهما تكن صيحتنا، وكل ما لنا من ميزة أننا نحسها حين تمر". وما الحياة والجسم والعقل والأرض والسماء والنجوم إلا آلة فى فلسفة (سانتيانا)، وتصرفات الإنسان ليست حرة بل هى آلية، والعقل ـ فيما يقول ـ لا يتحكم فى الجسم بل إنه "ليشهده ناظرًا وحسب" فهو يرقب "الآلة ذات الحركة التلقائية" فى داخل الجسم، فيرضى حينًا، ويثور "ثورة عاجزة" حينًا آخر. " وليس من شىء يقال له النفس الخالدة، والإيمان بهذه النفس ما هو إلا إيمان بالسحر".

وما تطلق عليه "النفس إن هو إلا شبكة هائلة (مادية) من الأعصاب والأنسجة تنبت فى كل جيل من بذرة". ويتفق (سانتيانا) مع (اسبينوزا): "لست أرى فى الكتاب المحدثين فيلسوفًا على الإطلاق غير اسبينوزا"، ولكن (سانتيانا) مع ذلك يخالف (اسبينوزا) فى وحدة الوجود، فيقول: " إن لفظة الطبيعة، لفظة شاعرية، فهى توحى إيحاءً وافرًا بوظيفة التناسل والسيطرة والحيوية اللانهائية والنظام المتقلب للعالم الذى أعيش فيه" ووحدة الوجود تتضمن وجود الله، ولم يكن (سانتيانا) مؤمنًا بالله ـ فهو ـ كـ (لايلاند) يذرع السماء بمرقبه بحثًا عن الله فلا يجده. والدين عنده أسطورة، والله هو البطل الخرافى لهذه الأسطورة. لكن (سانتيانا) لم يكن شاكا وحسب ، بل كان بالإضافة إلى ذلك شاعرًا ويرى أن أسطورة المسيحية وإن كانت كاذبة من الناحية العلمية، فهى صادقة من الناحية الشعرية.

ما الكاثوليكية إلا حلم من الأحلام، لكنه لا ريب حلم جميل، وهذا ـ فيما يقول (سانتيانا) يصدق على جميع الأديان الأخرى، فقد يكون الإله مجرد بطل خيالى، ولكنه بطل رائع يضرب أروع الأمثال. فلنقصر إذن الزراية بالقصص الدينى،

وعلينا أن "نجل التقوى ونفهم الشعر الذى تنطوى عليه هذه الأقاصيص"، فلنقبل أقاصيص المسيحية بمعناها الشعرى لا الحرفى وبذلك نستطيع الأمل فى الخلود على نحو ما "وكلما أحسن الإنسان استثارة المثل الأعلى (للحياة المسيحية) و أدرك هذه المثل، زاد وجوده بين الخالدين كمالاً وشمولاً".

ليس خلودنا امتدادا لشخصيتنا فى العالم الآخر، بل هو تكرار لها فى هذه الحياة عن طريق ألفاظنا وأعمالنا وعن طريق أطفالنا خاصة، وإننا لنلقى بكتاب حياتنا الشائنة فى النار راضين، حين يوشك الكتاب الخالد على الصدور فى طبعة أنقى وأبهج". هذا هو الإنسان غير المتسق فى مذهب (سانتيانا) الفلسفى، فهو - على حد تعبيره - فلسفة من حاول "أن يحلم وإحدى عينيه مفتوحة وأن ينفصل عن العالم دون أن يكون معه على عداء، وأن يقبل على الجمال المنقضى، ويأسى على الألم العابر دون أن ينسى فى أية لحظة أنهما سحابة صيف عما قليل ستنقشع". وعاش (سانتيانا) طوال حياته بهذه الروح التى انفصلت عما الناس، فهو ليس رئيسًا لأية أسرة ولا مواطنًا لأى بلد، ولا أستاذًا فى أية مدرسة - بعد أن استقال من هارفارد سنة ١٩١٢. وغادر أمريكا فى عام ١٩١٢ قبل الحرب العالمية الأولى، وذهب ليقيم فى أوروبا، ولم يكن هذا انتقالاً إلى نصف الكرة الآخر وحسب، بل كان فوق ذلك انتقالا إلى عصر آخر،العصر الذى ظل دائمًا يؤمن بانتقاله إليه، وأقام فى (روما)، لأنه كان يحس بأنه فيها أقرب إلى الماضى منه فى أى مكان آخر" فأثينا - كما يقول - قد تغيرت تغيرًا بالغًا عما كانت عليه أيام (أفلاطون) قديمًا، أما بين أطلال الماضى المجيد فى (روما) فقد كان يحس أنه فى بيته الذى يوائمه أتم مواءمة.

وهنا سار على نظام هادئ رتيب، فكان يسير فى "الحاضر الدنىء" كأنه شبح أيام أكثر نبلاً. واستأجر جناحًا متواضعًا فى فندق، ولما أشار عليه أصحابه

أن يشترى منزلاً، أجاب بقوله: "أن التملك يستعبد الإنسان" وسار على عادات بسيطة لا تلفت النظر.

ومن أقواله فى هذا الصدد "أنا سر أبى". فقد سأل أباه مرة لماذا يسافر دائمًا فى عربات الدرجة الثالثة فى القطار؟ فأجابه أبوه (لأنه لا توجد عربات الدرجة الرابعة). وكان يستمتع بأصدقائه القلائل حين يأتون لزيارته، ولكنه لم يكن يبحث عنهم إذا كفوا عن الزيارة. قال: " إنى كالبابا.. أزار ولا أرد الزيارة". وقلما كان يحضر الصلوات، ويقول فى تفسير ذلك (إن الجلوس فى الكنيسة يؤلم ظهرى)، ولكنه كان كثير الاختلاف إلى أطلال (البانثيون) وشهود تماثيل الآلهة القديمة وإلى (سان بدرو) لينعم بالنظر إلى صورة (موسى) لـ (مايكل أنجلو) فهو لا يزال يؤثر شعر الدين على ممارسة شعائره، وكان مكانه المختار أريكة فى أطلال معبد (سكولابيوس) إله (الشفاء القديم) ومن أحب الأرباب إلى (سقراط)، وكان يجلس الساعات الطوال فى هذا المكان ويحلم بعودة أيام العالم الزاهرة التى نزعته منها تقلبات الأيام نزعًا أحزنه وأقض مضجعه، ولكن حزنه لم يكن يخلو أبدًا من لغة فكهة، فهو يستطيع النظر إلى فشله كما ينظر إلى فشل سواه من الناس، ضاحكًا كأن الأمر لا يعنيه، فهو يتكلم عن كساد كتبه فى السوق قبل نشر قصته "المتطهر الأخير" فيقول ضاحكا: "لا يزال كتابى الأول" الإحساس الجمال "هو أروج كتبى، فمنه يباع بانتظام مائة نسخة فى كل عام". ولكن الفشل نفسه ـ فيما يقول ـ له جانب طيب، هو عدم الدوام.

فالطبيعة تمتعنا لحظة بهذه اللعبة السخيفة المسماة "بالحياة" ثم تهدئنا بترانيمها حتى نغط فى سبات ينسينا كل شىء، فلنصب من لحظة اليقظة تلك أكبر ما نستطيع من نفع، ولننسى شقوتنا الموقوتة ، ولنحمد متاعنا الموقوت "وليس للمولد والممات من علاج غير الاستمتاع فيما بينهما".

وهكذا يحدّق (سانتيانا) فى هدوء مستمتع متفلسف فى هذا المشهد غير المعقول المسمى "بالحياة"، فهو يرى فى بلد بعد بلد أن المدنية تندثر والطغيان ينتصر، كأنه سائح أتى من قرن غير هذا القرن، فلا عليه أن نظر فى غير انزعاج، حتى ليستطيع القول فى طمأنينة المتفرج المتفلسف بأنه "من كبار المعجبين بموسولينى". وعلينا قبل أن نقر فى محاسبته على موقفه هذا أن نتذكر أن (سانتيانا) يزن كلماته دائمًا فى دقة علماء الرومان، فالإعجاب، كما عرفه وافترض فى قارئه معرفته، لا يعنى الموافقة والتأييد، بل يعنى الملاحظة فى عجب ودهشة، فهو يعجب بـ (موسولينى) أو قيصر، تمامًا كما تعجب بإعصار جائح أو جلمود صخر يهوى من قمة جبل، فهو يعجب بقوتهما، وإن لم يقرهما على ما أحدثاه من تخريب.

فالحق أن (سانتيانا) كان طوال حياته يشمئز من التخريب والقسوة والظلم والطغيان والحرب، ومما كتب "إن الحرب هى التى تستنزف ثروة الأمة وتقتل زهرة شبابها وتحد من عاطفتها وتقضى عليها بأن يكون أمرها إلى مغامرين مجازفين، وتترك الهزيل والمشوه والجبان لينشئوا لها الجيل التالى، فالأمم الحديثة من نسل العبيد وليست من سلالة الأبطال"[٤].

وكتب فى إحدى مقطوعاته الغنائية " ما أسعد أن نكون مع الأشياء على وئام" وكان فى موقفه من الحرب أخذًا عن الإغريق الأقدمين كما هو شأنه فى كل شىء آخر، وفى ذلك يقول: "كلما أطلنا التفكير فى العالم، عدنا بلا ريب إلى (أفلاطون)" و يقول : "لا حاجة بنا إلى فلسفة جديدة بل نحن بحاجة إلى الشجاعة فى أن نعيش متمسكين بأقدم المثل وأحسنها"[٥]. و يمكن أن نجمل أهم الفلاسفة الذين تأثر بهم ديموقريطس Democritus، وأفلاطون Plato ، وأرسطو Aristotle، ولوكريتيوس Lucretius، وسبينوزا Spinoza، وشوبنهور Schopenhauer ،

وهيبوليت تين Hippolyte Taine، وإرنست رينان، Ernest Renan، وجيمس ,James، وإيمرسون Emerson، ومن الفلاسفة الذين تأثروا به فى نزعته الطبيعية Naturalism، وليم جيمس William James، برتراند راسل Bertrand Russell، والاس ستيفنز Wallace Stevens، وجون لاكس John Lachs.

-٣-

اهتم بكتابة الكثير من المقالات فكان ناقدا و أديبا، وقدم كتابين مهمين فى علم الجمال : الأول بعنوان (الإحساس بالجمال) والثانى بعنوان (العقل فى الفن) وهو ضمن سلسلة عن مجموعة حياة العقل و تعرض فى العديد من مقالاته للعلاقة بين الجمال والفن والشعر وصلة الفلاسفة بالشعراء. وفى فلسفة سانتيانا الجمالية تعتمد على تحفظه على علم الجمال ورفضه لإدخال فلسفة الفن ضمن فروع الفلسفة الأخرى.

- من أقواله: (إننى لا أسلم فى الفلسفة بوجود فرع خاص يمكن أن نسميه باسم فلسفة الجمال فإن ما اصطلحنا على تسميته باسم فلسفة الفن لهو فيما يبدو لى - مجرد دراسة لفظية مثلها فى ذلك كمثل فلسفة التاريخ سواء بسواء) ويتعرض فى أحد مؤلفاته لفلسفة الجمال بقوله (إن لفظ إستطيقا ليس إلا مجرد لفظ مائع استخدم حديثا فى الأوساط الجامعية للإشارة إلى كل ما يمس الأعمال الفنية و الإحساس بالجمال). وحجته فى ذلك: أن فلسفة الجمال لا تخرج عن كونها مجموعة من الدراسات المختلطة التى عملت على إيجادها بعض الظروف التاريخية والأدبية - ما يسمى بالخبرة الجمالية - وهى خبرة غير مستقلة بذاتها - بل نحن بإزاء خبرة شائعة فى الحياة بأسرها - فلا سبيل إلى دراستها فى عزلة عما عداها من خبرات حيوية، لذلك فالظاهرة الجمالية بقيت موضوعا مشتركا يتناوله بالبحث كل من الفيلسوف وعالم النفس ومؤرخ الفن والناقد الأدبى. وما كتبه سانتيانا بعنوان - الإحساس بالجمال والعقل فى الفن - نجده يتعرض لفلسفة جمالية بالمعنى المفهوم - فتعرض فى كتابه الأول لنظرية الجمال، وفى الكتاب الثانى لفلسفة الفن، وإن كانت وجهة نظر سانتيانا فى الإحساس بالجمال قد بقيت مرتبطة بالطابع السيكولوجى بينما يتخذ العقل فى

الفن وجهة نظر الفيلسوف الأخلاقى الذى يهتم بتحديد وظيفة الفن فى الحياة الإنسانية عموما. ويفرّق سانتيانا بين معنيين مختلفين للفن: معنى عام: يجعل من الفن مجموع العمليات الشعورية الفعّالة التى يؤثر الإنسان عن طريقها على بيئته الطبيعية لكى يشكلها و يصوغها ويكيفها، ومعنى خاص: يجعل من الفن مجرد استجابة للحاجة إلى المتعة أو اللذة (لذة الحواس - متعة الخيال) دون أن يكون للحقيقة أى مدخل فى هذه العملية، إلا بوصفها عاملا مساعدا قد يؤدى إلى تحقيق الغاية أو المعنى المقصود عند التحدث عن الفنون الجميلة بما فيها فنون الصوت والحركة واللغة، و يكون الفن بمعناه العام هو كل فعل تلقائى يعززه النجاح و يحالفه التوفيق بشرط أن يتجاوز البدن لكى يمتد إلى العالم منبها أكثر توافقا مع النفس، فبهذا المعنى يكون الفن عاملا حيويا فعالا يلعب دورا مهمًا فى حياة العقل ما دام الفن هو تلك الأداة الناجحة التى تعدل من البيئة القائمة على الوجه الأحسن لكى تتمكن من تحقيق أغراضها وتنفيذ مقاصدها. ويؤكد سانتيانا أن العلاقة وثيقة بين مفهوم الجمال ومفهوم الفن خصوصا الفنون الجميلة المتضمنة الإنتاج الذى يحتوى على قيم جمالية (إستطيقية). فالفن وظيفة حيوية مهمة ويضمن لنا الانتقال من مرحلة النشاط المقيد إلى مستوى النشاط الحر أوالفاعلية المطلقة - الإنسان يحقق ضربا من التناسق أو التلاؤم بين أفكاره من جهة وأفعاله من جهة أخرى فيضمن لنفسه من النجاح أو الانتصار ما يكفل له الرضا أو الاستمتاع[٦].

وميز سانتيانا القيم الجمالية عن كل من القيم الأخلاقية والقيم العملية، والقيم الجمالية: قيم إيجابية تمدنا بلذات حقيقية والقيم الأخلاقية : قيم سلبية تقتصر مهمتها على اجتناب الألم ومحاربة الشر. وعالم الأخلاق : عالم الواجب - الإلزام - التكيف - الصراع ضد الخطيئة وعالم الفن: عالم الحرية - الانطلاق - الاستمتاع واللذة الخالصة النقية فاقترنت الأخلاق بالنشاط الجدى الشاق بينما اقترن الفن باللعب والنشاط الحر المنطلق.

ويقرر سانتيانا أن الإحساس بالجمال هو إحساس بوجود خير إيجابى تماما وما يميز القيم الجمالية أيضا القيم العملية وهى مكتفية بذاتها دون أن تكون

مطلوبة لغاية ورائها، فالقيم الجمالية تحمل قيمتها فى ذاتها فى حين أن ما عداها من قيم هى مجرد أدوات أو وسائط تطلب لغايات أو مقاصد ما، فقيمة النشاط الفنى مستقلة تماما عن شتى الظروف العملية (فردية كانت أم اجتماعية) هذا هو السبب فى أن النشاط الفنى لا يتجلى على حقيقته إلا حينما تختفى مطالب الحياة الملحة وضروريات التكيف العاجلة فيصبح فى وسع الإدراك الحسى أن يمارس نشاطه فى تلقائية وحرية، ومن هنا فالفارق بين القيم الجمالية من جهة والقيم الأخلاقية والعملية من جهة أخرى إنما هو كالفارق بين اللعب من جهة والعمل من جهة أخرى، وكالفارق بين اللذة من جهة والإلزام من جهة أخرى، وليس معنى هذا أن كل لعب لابد من أن يكون مقترنا بالجمال أو أن كل لذة لابد من أن تكون لذة جمالية، ولكن الخبرة الجمالية تمثل نشاطا متحررا فى جانب منه على أقل تقدير وتقترب فى كثير أو قليل من ذلك النشاط الانطلاقى الحر (اللعب). وإذ كان الجمال متعة أو لذة فيمكن أن نميز المتعة الجمالية أو اللذة الفنية عما عدها من متع أو لذات، ولكن سانتيانا يرى أن تنوع الأذواق والميول وأساليب التربية الفنية دليل قاطع على استحالة الوصول إلى أحكام كلية للجمال ـ فيعرِّف الجمال بأنة تلك اللذة المجسمة فى صميم الموضوع ـ أو تلك المتعة الباطنية فى صميم الشيء الملائم بشرط الا ترتبط هذه اللذة أو المتعة بحاسة واحدة من حواسنا، وهى فى الحقيقة تضافر الإدراكات الحسية أو تآزرها فإن الجمال تضافر للذات.

وقد حصر سانتيانا مقومات الجمال فى ثلاثة عناصر هى: المادة والصورة والتعبير، والعنصر الأول من هذه العناصر يشير إلى اللذات الحسية التى توفرها لنا الحواس المختلفة مع ملاحظة اختلاف كل منها فى درجة ونوع اللذة ـ لذات البصر أقوى اللذات وأشدها تأثيرا بدليل أن فكرة الجمال قد نشأت لدى الإنسان عن بعض المعطيات البصرية فضلا عن ارتباط الخبرة الجمالية بالإدراك الحسى مما يجعل كلمة شكل أو صورة تكاد تصبح مرادفة لكلمة جمال، واللون أقدر عناصر الموضوع على إثارة إعجابنا وتولد اللذة فى نفوسنا: مثال: الرائحة العطرة المنبعثة عن زجاجات العطور إنها جميلة، وكذلك الرائحة الذكية المنبعثة

عن إحدى حدائق الزهور رائحة جميلة وإعجاب سانتيانا باليونان قد أملى عليه اعتبار اللذة عنصرا مهمًا من عناصر الظاهرة الجمالية مما جعله يعتبر الجمال قيمة خالصة إيجابية، فمفهوم الجمال عند سانتيانا كمفهومه عند أرسطو وأفلاطون يتمثل فى الانسجام والكمال، أما مفكرو العصر الحديث قد تخلوا عن هذا المفهوم الكلاسيكى للجمال وخصوصا الحركات الفنية الحديثة قد أدخلت مفاهيم جديدة مثل مفهوم التعبير ـ الجلال، أما سانتيانا فظل متمسكا بالفكرة اليونانية القديمة عن الجمال باعتباره قيمة إيجابية خالصة للوظائف الحيوية ولها دور مهم فى إدراك الجمال الحسى لان كل قوة الشىء الجميل تتوقف على سلامة هذه الوظائف خصوصا وأن الصحة هى الشرط الأساسى الذى تستند إليه سائر اللذات. والحقيقة أن الوظائف الحيوية هى التى تمدنا بالطاقة الفائضة اللازمة لكل من اللعب والنشاط الفنى والتذوق الجمالى نفسه. ويؤكد سانتيانا أن العنصر الحسى أو المادى فى الجمال هو الدعامة الأولى بل الركيزة الأصلية التى يقوم عليها كل تأثير فنى، وبمجرد ما يختفى العنصر المادى من أى موضوع جمالى فإن الانفصال المرتبط بهذا الموضوع لابد من أن يصبح سطحيا ضعيفا. وإدراك العنصر الصورى يستند إلى فسيولوجية الأجهزة الحسية؛ فيدرس سانتيانا الأشكال البصرية: فلدى العين حركة مركزية تجعلها تركز كل انطباع حسى على الجزء المركزى من الشبكية ـ الجزء الذى يملك أكبر درجة من الحساسية ويترتب على إدراك العين مجموعة متوالية من الإحساسات العصبية وتوصيلها لمركز الإبصار. فالإشكال الهندسية قيم جمالية مختلفة أو متباينة نظرا لاختلاف الجهد الحسى والعضلى التى تقوم به العين لإدراك كل شكل من الأشكال. ويفسر سانتيانا التعبير باعتباره مجموعة من التأثيرات الانفعالية التى تضفى على المضمون الجمالى لأى عمل فنى دلالة وجدانية خاصة تختلف باختلاف الذكريات والارتباطات التى تتولد فى ذهن المتذوق لهذا العمل.

ويكشف لنا فى كتابة (العقل فى الفن) عن طبيعة الفن ووظيفة التقدم البشرى، وهذه النظرية تطبيق لموقف سانتيانا الفلسفى العام فى اعتبار العقل أو الروح مجرد ظاهرة عرضية أو ثانوية بدليل أنه يعد الفنون بمثابة نتيجة آلية

تولدت عن تلقائية الغرائز فالمحاولات الفنية الأولى مجرد محاولات عشوائية تلقائية نتجت عن بعض الحركات العفوية للسلوك البشرى مثلها مثل بكاء الإنسان وصياحه، ووجد الفرد إزاء القيام بالحركات (النشاط الفنى) متعة نسبية إلى نفسه فكرر التجارب مستمتعا بما تنطوى عليه من لذات جمالية، لأنها تعدل من حساسيته وتزوده بضروب من الإشباع ـ لذا الرقص ـ الموسيقى ـ الشعر ـ الفنون الحركية ـ لدى الإنسان البدائى مجرد منافذ لاستنفاد طاقة الإنسان الزائدة عن طريق القيام ببعض الحركات التى تغير من وضع الجسم أو تنشط طاقته. وتحدَّث سانتيانا فى كتاب (العقل فى الفن) عن صلة الشعر بالحقيقة ووظيفة الفن فى الشعر، كما تحدث عن الموسيقى وصلتها بحياة العقل وكذلك الفنون التشكيلية وصلتها بالمثل الأعلى الكلاسيكى كما تحدث عن الفن وصلته بالأخلاق والحياة. فجمال الفن لا ينفصل عن إنسانية السلوك، فالإنسان والصانع والفنان يبذل جهدا ليحيا حياة إنسانية بمعنى الكلمة ـ الخبرة الجمالية هى تلك الخبرة التى تحقق توافقا بين مسار أفكارنا ومسار الطبيعة أو بين عقلنا وتجربتنا، واتخذت الفلسفة الجمالية نقطة انطلاقها من اللذة وانتهت إلى اعتبار الخير الخيط المؤدى للجمال وهى فلسفة طبيعية كلاسيكية تتمسك بالنظرة اليونانية إلى الحياة ـ الكمال ـ الانسجام. ويرفض سانتيانا الشر ويستبعده من دائرة الجمال على اعتبار أن الخير هو الخيط الأساسى الذى يتكون منه الجمال، لذلك يرفض القيم الرومانتيكية بحجة أنه لا يمكن لأى قيمة جمالية أن تقوم على خبرة سلبية أو تجربة من تجارب الشر على اعتبار أنها حركة تقوم على العذاب وشقاء الحياة من وجهة نظر سانتيانا.

ودائما ما يقوم بالتمييز بين القيم الجمالية من جهة والقيم الأخلاقية والعملية من جهة أخرى، ولكنه وحَّد بين الخير والجمال على اعتبار المثل الأعلى لابد أن يحقق التوافق بين الفضيلة والجمال.

والجمال عند سانتيانا لابد أن يقترن بالشكل، وذلك لأن كل موضوع لابد أن يتخذ "شكلا" حتى يمكنه أن يؤثر فى نفوسنا، وأن يلعب دوره فى تشكيل أحاسيسنا، وليست أهمية الأسلوب فى العمل الفنى، سوى مجرد تعبير آخر عن

أهمية العنصر الشكلى فى الجمال بصفة عامة. وجمال الشكل هو بالذات ما يستهوى صاحب الطبيعة الجمالية - كما يرى سانتيانا - فهذا الجمال بعيد عن الإثارة الفجة التى تبعثها المادة التى لا شكل فيها... والانغماس فى العاطفة والإيحاءات على حساب الجمال الشكلى، إنما يدل على نقص فى الثقافة لا يقل فى حقيقته عن نقص ثقافة الرجل الهمجى الذى يطرب للفوضى البراقة.

ويرى سانتيانا أن للفن وظيفة مهمة حيوية، لأنه يضمن لنا الانتقال من مرحلة النشاط المقيد إلى مستوى النشاط الحر، فالإنسان يجد نفسه أسيرا لبعض الضرورات العملية والمهام الواقعية، وسرعان ما يتحقق أن فى وسعه تعديل بيئته وخلق الجو الملائم لغاياته، فيستغل ما فى الواقع من إمكانيات أملا أن يهبط بمثله الأعلى إلى عالم الواقع محققا لنفسه ضربا أسمى من الإشباع، وإذا استطاع الإنسان أن يحقق التناسق بين أفكاره من جهة وأفعاله من جهة أخرى، فهنالك يكون فى وسعه أن يضمن لنفسه من النجاح والانتصار ما يكفل له الرضا أو الاستمتاع، وهنا يجىء الفن فيكون بمثابة نظام للقلب وللخيال يعلّم صاحبه ذلك العمل الشاق الذى لابد له من النهوض به للوصول إلى حالة الإشباع وهو العمل الضرورى لبناء الحياة وتحقيق الأعمال الناجحة، وحين يتحرر المرء من عبودية الطبيعة ليصل إلى حرية الروح فلا يعود رائده الإنتاج من أجل الاستهلاك ثمرة فعله، بل فى وسعه أن يتأمل الأعمال التى أنتجها باعتبارها أعمالا جميلة تعبر عن نشاطه الإبداعى الخاص ، فلا يعود الفن تمجيد مدرسة للحياة ، بل يكون بمثابة الصانع الذى ينتج لنفسه ما هو فى حاجة إلى استهلاكه أو بمثابة الحارث الذى يحصد ثمار عمله، ولا شك أن النشاط الفنى هو مظهر لاستمتاع العقل البشرى بأعظم ثمرات إنتاجه وأسمى آيات إبداعه.

يقرر سانتيانا أن الكثير توهموا نزاهة المتعة الجمالية من الغرض ، وكأن المرء حين يجد نفسه إزاء موضوع جمالى لا يفكر مطلقا فى السعى نحو الظفر به أو امتلاكه، حقا إن تقدير اللوحة لا يختلط فى العادة بالرغبة فى شرائها لكن من الطبيعى أن تكون هناك علاقة وثيقة بين الحافزين، فليس ما يمنع أن نشتهى الملذات الجمالية كما نشتهى غيرها من الملذات، بل إن صعوبة الحصول

على بعض الملذات الجمالية يسبب زيادة قيمتها فى نظرنا كالأحجار الكريمة (ما دامت اللذة الجمالية شخصية فلا موضع للقول إنها أقل أنانية أو نفعية). والمنفعة التى ركز عليها سانتيانا هى منفعة اقتصادية تتمثل فى الشراء والاقتناء والاشتهاء، الملذات الجمالية.

ثم يشير إلى نوع آخر من المنفعة وهو التوافق مع الطبيعة حيث يؤكد على أن الجمال هو الضامن لإمكانية توافق النفس مع الطبيعة، وهذا التكيف هو الذى أدى بأشكال من الفن كفن العمارة مثلا إلى التوافق مع الضرورات العملية (الوقاية، الاحتماء، الإضاءة ، التملك، تنوع المواد الأولية)، ولكن لم تلبث عين الإنسان أن اعتادت أنماطا معينة من الصور نتيجة لتكرار إدراكها لأمثال هذه الأشكال النموذجية، فأصبح خط المنفعة هو بعينه خط الجمال؛ ومن هنا يسلم سانتيانا مع أفلاطون بوجود جمال مطلق يتحكم فى نظام العالم بل ويقرر أنَّ تنظيم العالم نشأ عن فعل بعض القوى الآلية أو الميكانيكية التى حددت النماذج أو الأنماط ، فلم يكن على إدراكنا الجمالى سوى أن يراعيها فى تذوقه للجمال ولذلك يرى أن مهمة الفنان الامتداد بالمنفعة بحيث تستحيل إلى جمال، فيكون عامل اللذة أو المتعة عاملا أساسيا فى صبغ بعض الأشكال التجريدية بقيم جمالية نتيجة لما يترتب على إدراكنا لمثل تلك الأشكال من إحساس ملائم يرتبط بفعل بعض التوترات العضلية والحسية ، وهكذا يخلص إلى أن الجمال هو الضامن لإمكان توافق النفس مع الطبيعة.

أما عن علاقة الفن بالأخلاق فقد حصر جورج سانتيانا صلة الفن بالأخلاق والحياة فى أربعة مواقف:

الموقف الأول : فصل الفن عن الحياة: وتبنى موقف الفن للفن وأن النشاط الفنى غير مشروط وأنه نشاط مستقل استقلالا تاما عن شتى مظاهر الحياة البشرية الأخرى وأدى هذا الموقف إلى عبادة الجمال.

الموقف الثانى: يستبعد النشاط الفنى من دائرة مظاهر النشاط البشرى الجدى، فيساير أفلاطون فى طرده الشعراء من جمهوريته، ويحجر على الفن باسم الرقابة الأخلاقية الصارمة، وينسب للفن وظيفة ترويحية باعتباره مجرد أداة تسلية فى نطاق حياة منظمة تحكمها مقولات العقل.

الثالث: ينسب إلى الفن قيمة نسبية بوصفة مرحلة ضرورية من مراحل التقدم الديالكتيكى للنفس البشرية، وإن كان من شأن هذا التقدم أن يفضى إلى تجاوز الحياة الجمالية للانتقال إلى مرحلة أخرى قد يمثلها العالم أو الأخلاق أو الدين، وأصحاب هذا الاتجاه يعترفون بقيمة الفن، لكنهم يخضعونه لمبدأ تقويمى يحكم عليه سلفا بالبقاء فى مستوى أدنى من مستويات غيره من مظاهر النشاط البشرى ، ومن ثم فلا ينسبون للفن أى طابع نوعى باعتباره مرحلة مؤقتة من مراحل تطور الوعى البشرى.

الرابع: الموقف الأوحد الذى ينصف الفن فى نظر سانتيانا الذى يدمج النشاط الجمالى فى صميم الحياة العقلية للموجود البشرى باعتباره مظهرا من مظاهر سعى الإنسان نحو تحقيق المثل الأعلى، وبذلك لا يكون الفن مستقلا تماما عما عداه من جوانب الحياة الإنسانية، ولا يبقى بمعزل عن الحياة الجدية، ولا يظل خاضعا خضوعا مطلقا للأشكال العليا من أشكال الحياة الروحية.

من ذلك كله نخلص إلى أن سانتيانا يرى بأن الفن يمثل أرقى أنواع الحرية، فى حين أن الأخلاق تمثل نوعًا من الرقابة والقيود، ومع ذلك لا ينكر التقاطع الحاصل ما بين الفن والأخلاق..

يرى سانتيانا أن البعض يضع الفن فى مستوى أدنى بكثير من مستويات العلم أو الدين أو الأخلاق أو الفلسفة، وهؤلاء يتناسون أن الفن يزيد من ثراء تجاربنا الباطنية، وأن الكشف عن الجمال هو أكبر دليل على إمكان تحقيق الخير الأسمى.

فى صميم التجربة البشرية. والحق أن الفن هو الشكل الوحيد من أشكال الفعل الذى يستطيع أن يزودنا بالتحقق المثالى الذى لا تستطيع التجربة فى الحياة اليومية أن توفره لنا إلا فى القليل النادر وهو اتحاد الحياة والسلام معا، ولذا فالجهد الأخلاقى كثيرا ما يصطبغ بصبغة جمالية خصوصا إذا تسنى لهذا

الجهد أن يتحقق فى وسط أكثر حرية، وإذا كانت الرابطة وثيقة بين علم الجمال وعلم الأخلاق، لأنه يريد إخضاع القيم الجمالية للقيم الأخلاقية أو العكس فثمة تبادل فى نظره بين الأعمال الفنية وأفعال الحياة، ولأن جمال الفن لا يمكن أن ينفصل عن إنسانية السلوك، وهنا لا بد أن نعترف أن الجهد الأسمى الذى يبذله الإنسان لكى يحيا بمعنى الكلمة هو الجهد الذى يتجلى فى خلق الجمال وتذوق الآثار الجمالية، وإذا كان هناك معنى للعمل الشاق الذى يقوم به الإنسان طوال حياته فذلك المعنى لن ينفصل عن سعادة الاستمتاع بالانسجام ولذة الشعور بالجمال.

والخبرة الجمالية عنده هى الخبرة الممتازة التى تحقق ضربا من التوافق بين مسار أفكارنا ومسار الطبيعة، أو بين عقلنا وتجربتنا، وهكذا تتلاقى الكلمة النهائية فى كتاب العقل والفن مع الكلمة النهائية فى كتاب الإحساس بالجمال ما دام انبثاق الفن ابتداء من الغرائز إنما هو المعيار الصحيح لنجاح الطبيعة وسعادة الإنسان.

إذا كان التعبير، فى رأى "سانتيانا" - لا يأتى إلا من التجربة الماضية، فإن ذلك قد يعنى - فيما يعنى - أن الموضوع المدرك ذاته ليس به ما يجعله مسئولا عن دلالته التعبيرية. ولكن هذا الرأى يواجهه رأى آخر، يرى أن المضمون التعبيرى شىء لا نتعلمه من التجربة الماضية بل هو شىء نجده فى التجربة الحاضرة، كما أن الخطوط والألوان معبرة نظرا إلى سماتها البصرية الكامنة، ومن ثم أصبحت ترتبط بأفكار وانفعالات معينة. ولكن من ناحية أخرى هناك من يجد صعوبة فى القول بأن شيئًا معينا له قدرة تعبيرية كامنة. ولكن لو كان ما يعبّر عنه "كامنا" حقيقة فيما هو معبّر، فلابد أن يدرك الثانى كل من يشاهد الأول. ولكن الواقع أن مثل هذا الأمر لا وجود له. فالناس يختلفون أشد الاختلاف حول المعنى التعبيرى لإحدى المسرحيات، أو فى وصف ما يسمعونه فى الموسيقى. فالسمات التعبيرية تختلف، لأن كل مدرك له تاريخ سابق مختلف، واهتمامات مختلفة، ودرجات متفاوتة من الألفة بالعمل. صحيح أن الفرقة الموسيقية تعزف نفس القطعة - سيمفونية بيتهوفن الخامسة - وأن الجمهور يستمع إلى هذه القطعة الموسيقية بعينيها، ومع ذلك، فإن كلا منهم (يقرأ) فى الموسيقى دلالته التعبيرية

الخاصة، تبعا لذكرياته وخياله. وإذن، ففى حين أن الحدّ الأول ـ ما يُسمع واحد بالنسبة للجميع، فإن الحدّ الثانى ـ أى ما يُحس به ـ ليس واحدا.

التعبير يرتبط ارتباطا وثيقا بالانفعال، والانفعال ذاتى، أى خاص بشخص محدد فى زمان ومكان محدّدين، والمتلقى الذى يستمع إلى الموسيقى أو يشاهد اللوحة إنما هو شخص له ذاكرة تختلف عمن سواه، وله وعى جمالى محدد، وينتمى إلى طبقة أو فئة اجتماعية محددة، ونشأ فى بيئة ما.. إلخ وكل هذه أمور تؤثر فى تلقّيه للعمل، مهما حاولنا أن نضعه فى موقف جمالى منزه عن الغرض، وكان أبعد ما يكون عن الارتباطات الخارجية. ونحن ـ رغم وعينا الجمالى ـ نرتبط دائما بالماضى، وبأمور فى حياتنا يكون لها من الأهمية بحيث تطغى أحيانا على كل ما عداها(٧).

لذا فإن الحالات النفسية والأفكار التى ينشرها العمل الفنى، تكون أول ما نلتقى به، وجميعنا يتصور أن الدلالة التعبيرية موجودة فى باطن العمل كما يوجد أى عنصر آخر. وذلك دون أن نشعر بأننا فى ذلك إنما نسقط على العمل من المعانى والأفكار التى تروق لنا أحيانا، أو التى تكون قريبة إلينا. وهكذا يبدو أن القدرة التعبيرية شىء يضفيه المتلقى على العمل، وإن الأمر ليس بالمعنى الدقيق لهذه العبارة، ذلك أن التعبير تتضافر فيه أمور متشعبة تتصل بالعمل، والمتلقى ـ كما أوضحنا ذلك سابقا ـ لكى تقدم المعنى أو المضمون التعبيرى. "فالكيان الكامل للعمل هو المهم. وما يعبر عنه العمل أو يعنيه يكمن فى صميم نسيجه وتركيبه، ولا يمكن أن يكون المعنى منفصلا عن العمل". وإن تباينت الآراء حول المضمون التعبيرى لعمل ما، فإن ذلك ليس دليلا على فشل العمل، أو أى خلل فى التذوق ـ على افتراض ثبات جميع العوامل المؤثرة فى العمل والمتلقى ـ بل يعنى ثراء العمل وغناه بالمعنى، بالإضافة إلى تباين حالات التلقى.

وهكذا يبدو التعبير عبر هذه العلاقات المتشابكة بعناصر العمل الأخرى، وبالتلقى كما لو كان أمرا غامضا عسير الفهم، وإن كان هو ما يضفى المعنى على العمل، ويوحّد كيانه.

والتعبير ـ رغم أهميته ـ فهو ليس إلا عنصرا من عناصر الفن ـ لا تنفصل عن العناصر الأخرى ـ إلا نظريا عند تحليل العمل الفنى، وليس هو الوحيد الذى

يعطى للعمل الفنى قيمته، بل إن القيمة الجمالية للعمل الفنى هى تلك القيمة التى تشع من كيان العمل ككل، من علاقات عناصره، تلك العلاقة الجدلية التى لا ينفصل فيها عنصر عن آخر، بل يؤثر (فى) ويتأثر (بـ) الآخر، ويشكل مع مجمل العناصر وحدة العمل الفنى.

لا تزال فلسفة سانتيانا حية لهذا اليوم فى الحوارات الأكاديمية والثقافية بشكل واسع فى الحياة الأمريكية. وتعبر عن الفلسفة الكلاسيكية الأمريكية، وتأثر بها كثير من الكتاب والفلاسفة مثل ريتشارد رورتى، هيلارى بوتنام، جوزيف مارجوليس، جون ماك ديرموت، وروبرت ريتشاردسون مثلما وجدت من قبل فى أعمال تشارلز س. بيرس، وليم جيمس وجون ديوى. وأعماله سيرته الذاتية (الأشخاص والأماكن، ١٩٤٤ (وروايته الوحيدة (التطهرى الأخير ١٩٣٦) تجعله يحتل مكانة مهمة فى الفكر الأمريكى وعلى الرغم من كونه دخيلا على الثقافة الأمريكية، فإنه يعبر عنها خير تعبير حيث يمزج الفكر بالخيال والعاطفة الشعرية.

وتمكن من بعث أفلاطون وأرسطو فى فلسفته وتقديم نوع من الحياة الروحية التى تعتمد على العاطفة الشعرية دون أن يكون مؤمنا بشكل تقليدى. وقد عاش ثمانى سنوات فى إسبانيا، وأربعين عاما فى بوسطن، وأربعين عاما فى أوروبا. وفى سيرته الذاتية "الأشخاص والأماكن"، يقسم سانتيانا حياته إلى ثلاث مراحل. الخلفية (١٨٦٣-١٨٨٦) ويشمل طفولته فى إسبانيا خلال سنواته الجامعية فى جامعة هارفارد. الفترة الثانية (١٨٨٦-١٩١٢) حين كان من طلاب الدراسات العليا فى جامعة هارفارد، الفترة الثالثة (١٩١٢-١٩٥٢) وتشمل حياته وهو أستاذ متقاعد ومتفرغ من أجل الكتابة والسفر فى أوروبا فى نهاية المطاف. وقد تأثرت كثير من الاتجاهات الجمالية والنقدية لدينا بموقف سانتيانا فى الفن والجمال دون أن تصرح بذلك.

رمضان بسطاويسى محمد

الهوامش

(١) إبراهيم مصطفى إبراهيم: فلسفة جورج سانتيانا فى الوجود والمعرفة: دار النهضة العربية بيروت ١٩٩٤، والكتاب فى الأصل رسالة دكتوراه فى الآداب من قسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة الإسكندرية حصل بها المؤلف على الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى عام ١٩٩١، وتكونت لجنة المناقشة من الأستاذ الدكتور محمود فهمى زيدان رئيسا، والأستاذ الدكتور عبد الغفار مكاوى عضوا والأستاذ الدكتور المرحوم على عبد المعطى مشرفا، وبيَّن فى الكتاب أن سانتيانا كان معاصرًا للكثير من الفلاسفة العظام الذين تركوا بصمات واضحة على تاريخ الفكر الفلسفى، فقد عاصر ظهور المنهج البراجماتى على يد وليم جيمس وبيرس، وجون ديوى، كما شهد ظهور الفلسفات التحليلية والوضعية وفلسفات الوجود.

تميز سانتيانا بنقده العميق للنزعة الطبيعية وقد بدا واضحًا اهتمامه ببيان العلاقة بين المفاهيم العامة للواقع وبين الصدق والخير ومدى تأثيرها على المجتمع. وقد دعا فى فلسفته للناس جميعًا إلى التحرر من وهم سيطرة الأفكار القديمة. والكتاب يقع فى عشرة فصول، عرض المؤلف فى الفصل الأول حياة الفيلسوف ونشأته ومراحل تعليمه، كما عرض فى الفصل الثانى لأهم آرائه بالجمال والفن ومبعث اهتمامه بالماهية. أما الفصل الثالث فهو بحث فى فلسفة سانتيانا فى الوجود.

فى حين عرض الفصل الرابع لـ "عالم المادة" وهى المقولة الأولى من مقولات الوجود لسانتيانا كما عرض لمجال عمل المادة وهو الفعل، ودار الفصل

الخامس حول "عالم الماهية" وهى المقولة الثانية من مقولات الوجود، كما يتناول بالشرح نظرية سانتيانا فى الماهية ومدى أهميتها فى فلسفته. ويتناول الفصل السادس المقولة الثالثة فى منظومة مقولات الوجود عنده وهى "عالم الروح"، كما يبحث الفصل السابع فى الشك لدى الفيلسوف وسبب استخدامه له. وفى حين يشكل "عالم الصدق" موضوع الفصل الثامن وهو إحدى مقولات الوجود التى وضعها بين مقولاته السابقة المادة والماهية والروح، فإن الفصل التاسع يبحث فى "نظرية المعرفة" فيعرض بشىء من التفصيل لمذهبى الواقعية الجديدة والواقعية النقدية، كما يعرض للبراهين الثلاثة التى قدمها سانتيانا لدعم المذهب الواقعى النقدى وهى: البرهان البيولوجى، البرهان السيكولوجى، والبرهان المنطقى. أما فى الفصل العاشر فقد عقد المؤلف دراسة لبيان مكانة جورج سانتيانا فى الفكر الفلسفى مع عرض لأهم نتائج البحث.

(٢) رجائى عطية: "قد تكون الديانة تجسيدا للعقل: عن جورج سانتيانا وكتابه حياة العقل " سلسلة كتاب الهلال ٢٠٠٩.

(٣) طارق علوش: مادة سانتيانا الموسوعة العربية

(٤) الملا أبو بكر: جـورج سنيتانا ١٨٦٣ - ١٩٥٢ Saturday, December ٢٩ جريدة الاتحاد كردستان العراق .

(٥) من أقواله المشهورة ويتم اقتباسها فى كثير من الأحيان :

- هؤلاء الذين لا يتذكرون الماضى محكوم عليهم بإعادته

- الصعب : هو ما يمكن فعله حالاً. أما المستحيل: فهو ما يأخذ وقتًا أطول بعض الشىء.

- الحقيقة دائمًا تؤلم من تعود الأوهام .

- الحقيقة قاسية ، لكن بالإمكان أن نحبها، وهى تجعل من يحبونها أحرارا.

(٦) ANTHONY WOODWARD, Living in The Eternal (1988)

(٧) جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال. ترجمة: د. محمد مصطفى بدوى، الأنجلو المصرية، ص ١٤٨.

(٨) H.S LEVINSON, Pragmatism and Spiritual Life(1992)

كتب عن سانتيانا

Ames, Van Meter. Proust and Santayana: The Aesthetic Way of Life. New York: Willett, Clark & Company, 1937. أميس، فان متر. بروست وسانتيانا : الطريق الجمالى للحياة. نيويورك: ويليت، كلارك وشركاه، ١٩٣٧ .

Arnett, Willard E. Santayana and the Sense of Beauty. Bloomington: Indiana University Press,1957. أرنيت، ويلارد. سانتيانا والإحساس بالجمال. بلومينجتون: مطبعة جامعة إنديانا، عام ١٩٥٧ .

Butler, Richard. The Life and World of George Santayana. Chicago: A Gateway Edition,1960 بتلر، ريتشارد، الحياة والعالم عند جورج سانتيانا. شيكاغو: ١٩٦٠ .

Cory, Daniel. The Letters of George Santayana. New York, Charles Scribner's Sons:1955. كورى، ودانيال، خطابات جورج سانتيانا، نيويورك،: ١٩٥٥ .

Cory, Daniel. Santayana: The Later Years; A Portrait With Letters. New York: George Braziller, 1963. كورى، ودانيال. سانتيانا، مع رسائل. نيويورك،: ١٩٦٣.

Flamm, Matthew Caleb and Krzysztof Piotr Skowronski. Under Any Sky: Contemporary Readings of George Santayana . Flamm ? كاليب ماثيو وكرزيستوف Skowronski: قراءات معاصرة لجورج سانتيانا. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007 نيوكاسل،: ٢٠٠٧.

Howgate, George W. George Santayana. New York :AS Barnes and Co., Inc.,1961 Howgate ? جورج سانتيانا. نيويورك : لعام ١٩٦١ .

لاكس، جـون. عن سـانـتـيـانـا، Lachs, John. On Santayana. Wadsworth ,2000
. ٢٠٠٠

Lachs, John with Michael Hodges. Thinking in the Ruins: Wittgenstein and Santayana on Contingency . لاكس، مع جون مايكل هودجز. التفكير فى آثار: فيتجنشتاين وسانتيانا . Vanderbilt University Press, 2000 مطبعة جامعة فاندربيلت، ٢٠٠٠ .

Levinson, Henry Samuel. Santayana, Pragmatism, and the Spiritual Life. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press :1992. لـيـفـنـسـون، صموئيل هنرى. سانتيانا ،البراجماتية، والحياة الروحية. تشابل هيل ولندن: مطبعة جامعة ولاية كارولينا الشمالية: ١٩٩٢ .

Lamont, Corliss, editor. Dialogue on George Santayana. New York: Horizon Press,1959 لامونت، كورليس، المحرر. حوار حول جورج سانتيانا. نيويورك: أفق الصحافة، عام ١٩٥٩ .

Munson, Thomas N. The Essential Wisdom of George Santayana. New York: Columbia University Press,1962. مونسون، توماس الحكمة الأساسية من جورج سانتيانا، نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا، ١٩٦٢ .

Schilpp, Paul Arthur, editor. The Library of Living Philosophers: The Philosophy of George Santayana. New York: Tudor Publishing Company, 1951. Schilpp . بول آرثر شِلْب، محرر. مكتبة الحياة الفلاسفة: فلسفة جورج سانتيانا. نيويورك:، ١٩٥١.

Singer, Irving. George Santayana, Literary Philosopher. Yale University Press,2000. جورج سانتيانا، فيلسوف الأدب. مطبعة جامعة ييل،٢٠٠٠ .

, Timothy. Santayana. London and New York : Rouledge , Sprigge1995 Sprigge تيموثى. سانتيانا. ندن ونيويورك: روتليدج ، ١٩٩٥ .

Woodward, Anthony. Living in the Eternal: A Study of George Santayana. Nashville: Vanderbilt University Press, 1988. وودوارد، أنــتــونــى. الحــيــاة فى الأبدية: دراسة جورج سانتيانا: مطبعة جامعة فاندربيلت، ١٩٨٨.

(Noel O'Sullivan , Santayana (St Albans, 1993). نويل أو سوليفان، سانتيانا

(John Lachs, George Santayana (Boston,1988). جـون لاكس، جـورج سـانـتـيـانـا (بوسطن،١٩٨٨).

TLS Sprigge, Santayana: An Examination of his Philosophy (London,1974) سانتيانا: دراسة فى فلسفته (لندن، ١٩٧٤).

محتويات الكتاب

صفحة

المشتركون فى هـذا الكتاب ٩
تصدير ـ مذهب سانتيانا فى الجمال ـ بقلم الدكتور زكى نجيب محمود ١١
تمهيـد ٢٧
مقـدمة ـ منـاهج الاستيتيقا ٢٩

الجزء الأول ـ طبيعة الجمال

١ ـ فلسـفة الجمال هى نظرية فى القيم ٤١
٢ ـ التفضيل موضوع لا عقلى فى نهاية الأمر ٤٥
٣ ـ الفرق بين القيم الخلقية والقيم الجمالية ٤٩
٤ ـ العمـل واللعب ٥١
٥ ـ جميع القيم قيم جمالية بمعنى من المعانى ٥٤
٦ ـ اكتساب المبادىء العامة صفة الجمال ٥٧
٧ ـ تباين اللذة الجمالية واللذة المادية ٦١
٨ ـ ليس فصل اللذة الجمالية هو خلوها من المصلحة أو من الذاتية ٦٢
٩ ـ ليس فصل اللذة الجماليـة هو شمولها أو كليتها ٦٥
١٠ ـ فصل اللذة الجمالية هو تحويلها الذات الى موضوع ٧٠
١١ ـ تعريف الجمال ٧٤

الجزء الثانى ـ مادة الجمال

١٢ ـ جميع الوظائف الانسـانية قد تخدم الاحساس بالجمال .. ٧٩
١٣ ـ تاثير عاطفـة الحب ٨٢
١٤ ـ الغرائز الاجتماعية وأثرها الجمالى ٨٧
١٥ ـ الحـواس الدنيـا ٩٠
١٦ ـ الصـوت ٩٤
١٧ ـ اللـون ٩٧
١٨ ـ عرض لمواد الجمـال ١٠١

صفحة

الجزء الثالث ـ الشكل

١٩ ـ من أنواع الجمال جمال الشكل ١٠٧
٢٠ ـ فسيولوجية ادراك الشكل ١١٠
٢١ ـ قيم الاشكال الهندسية ١١٣
٢٢ ـ السيمترية ١١٥
٢٣ ـ الشكل هو ايجاد الوحدة من الكثرة ١١٩
٢٤ ـ الكثرة فى التجانس ١٢١
٢٥ ـ مثل النجوم ١٢٤
٢٦ ـ عيوب الكثرة الخالصة ١٣٠
٢٧ ـ العناصر الجمالية فى الديمقراطية ١٣٣
٢٨ ـ قيم الانماط وقيم الامثلة ١٣٦
٢٩ ـ مصدر الانماط (المثل) ١٤٠
٣٠ ـ تعديل المتوسط سعيا وراء اللذة ١٤٥
٣١ ـ هل جميع الاشياء جميلة ؟ ١٥٠
٣٢ ـ تأثير النظام غير المحدد ١٥٤
٣٣ ـ مثال من المناظر الطبيعية ١٥٦
٣٤ ـ امتداد ذلك الى موضوعات لا تعتبر عادة جمالية ١٦١
٣٥ ـ ما فى عدم التحديد من أخطار أخرى ١٦٥
٣٦ ـ وهم الكمال اللامتناهى ١٦٨
٣٧ ـ الطبيعة المنظمة مصدر الاشكال الادراكية مثل من فن النحت ١٧٤
٣٨ ـ المنفعة مبدأ التنظيم فى الطبيعة ١٧٧
٣٩ ـ علاقة المنفعة بالجمال ١٧٩
٤٠ ـ المنفعة مبدأ التنظيم فى الفنون ١٨٢
٤١ ـ الشكل والزخرف العرضى ١٨٤
٤٢ ـ الشكل فى الالفاظ ١٨٩
٤٣ ـ الشكل فى التراكيب اللفظية ١٩٢
٤٤ ـ الشكل الأدبى ـ العقدة ١٩٥
٤٥ ـ الشخصية باعتبارها شكلا جماليا ١٩٧
٤٦ ـ الشخصيات المثالية ٢٠١
٤٧ ـ الخيال الدينى ٢٠٦

صفحة

الجزء الرابع ـ التعبير

٤٨ ـ تعريف التعبير ٢١١
٤٩ ـ عملية الترابط ٢١٦
٥٠ ـ أنواع القيمة فى الحد الثانى ٢٢٠
٥١ ـ القيمة الجمالية فى الحد الثانى ٢٢٣
٥٢ ـ القيمة العملية فى الحد الثانى ٢٢٦
٥٣ ـ الثمن من حيث هو عامل من عوامل التأثير ٢٢٩
٥٤ ـ التعبير عن الاقتصاد والصلاحية ٢٣١
٥٥ ـ سلطان الأخلاق على الجمال ٢٣٥
٥٦ ـ القيم السلبية فى الحد الثانى ٢٣٨
٥٧ ـ تأثير الحد الأول فى التعبير اللذيذ عن الشر ٢٤٢
٥٨ ـ مزج ضروب التعبير الأخرى بما فى ذلك التعبير عن الحقيقة .. ٢٤٥
٥٩ ـ تحرر الذات ٢٥٠
٦٠ ـ الجلال أمر مستقل عن التعبير عن الشر ٢٥٥
٦١ ـ الكوميدى ٢٦١
٦٢ ـ الفطنة ٢٦٥
٦٣ ـ الفكاهة ٢٦٨
٦٤ ـ المسخ ٢٧١
٦٥ ـ امكان الكمال المتناهى ٢٧٣
٦٦ ـ ثبات المثل الأعلى ٢٧٨
٦٧ ـ الخاتمة ٢٨١

المشتركون فى هذا الكتاب

المؤلف :

جورج سانتيانا : ولد سنة ١٨٦٣ بمدينة مـدريد ، لوالدين اسبانيين هاجرا الى بوسطن بولاية ماساشوستس وهو لا يزال طفلا . تلقى دراسته فى جامعة هارڤارد ، وبعد حصوله على درجة الدكتوراه ظل بها يعمل فى تدريس الفلسفة حتى سنة ١٩١٢ ، حين آلت اليه تركة ضخمة رأى معها أنه ليس بحاجة الى عمله فى التدريس .

ومنذ ذلك الوقت والى أن وافته المنية سنة ١٩٥٢ ، قام برحلات عديدة ، وألقى محاضرات فى كثير من الجامعات والكليات فى جميع أنحاء العالم ، ولم ينقطع عن كتاباته الفلسفية . وعندما حضرته الوفاة ، كان يقيم فى أحد أديرة روما حيث ظل يعيش عيشة الترهب منذ الحرب العالمية الثانية .

وقد نشر كتاب « الاحساس بالجمال » فى سنة ١٨٩٦ ، وهو يحتوى على الآراء التى جمعها من سلسلة محاضرات ألقاها فى تاريخ الجمال بجامعة هارڤارد بين سنة ١٨٩٢ و ١٨٩٥ . وقد وصف أحد النقاد هذا الكتاب بقوله « ان سانتيانا أثبت أنه ليس ألمع الكتاب فى الفلسفة فحسب ، بل انه أكبر فيلسوف فى احساسه بفلسفة الجمال منذ عصر أفلاطون » .

المترجم :

الدكتور محمد مصطفى بدوى : مدرس الأدب الانجليزى بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية . حصـل عـلى ليسانس الآداب الممتازة فى الأدب الانجليزى من جامعة الاسكندرية سنة ١٩٤٦ ، وحصل على ليسانس الشرف

فى اللغة الانجليزية وآدابها من جامعة لندن سنة ١٩٥٠ ، كما حصل على درجة الدكتوراه فى اللغة الانجليزية وآدابها من نفس الجامعة . له مؤلفات عدة باللغتين الانجليزية والعربية . منها باللغة الانجليزية : « نقد كولردج لشكسبير » . وباللغة العربية كتاب « كولردج » فى سلسلة نوابغ الفكر العربى .

كما ترجم كثيرا من الكتب ، منها كتاب « الحياة والشاعر » لستيفن سبندر .

المراجع والمصدر :

الدكتور زكى نجيب محمود : أستاذ الفلسفة بكلية الآداب بجامعة القاهرة . حاصل على درجة الدكتوراه فى الفلسفة من جامعة لندن . مؤلف لعدد كبير من الكتب فى الفلسفة وفى النقد الأدبى . من أهم مؤلفاته فى الفلسفة « المنطق الوضعى » و « خرافة الميتافيزيقا » و « نحو فلسفة علمية » و « حياة الفكر فى العالم الجديد » الذى أصدرته هذه المؤسسة .

ومن مؤلفاته فى تاريخ الأدب ونقده « فنون الأدب » و « قصة الأدب فى العالم » . كما قام بترجمة كتاب « المنطق » من تأليف جون ديوى ، وهو الكتاب الذى تصدره المؤسسة .

تصدير

مذهب سانتيانا فى الجمال
وموضعه من فلسفته العامة

بقلم

الدكتور زكى نجيب محمود

١

كان جورج سانتيانا (١٨٦٣ — ١٩٥٣) شاعرا ، وأديبا ناثرا ، وفيلسوفا ، ولد فى اسبانيا ونشأ وتربى فى الولايات المتحدة الأمريكية ، وظفر بأستاذية الفلسفة من جامعة هارڤارد ، وهو فى الفلسفة المعاصرة امام لأحد مذاهبها ، وهو المذهب الذى يطلقون عليه اسم « الفلسفة الطبيعية » .

ومدار هذا المذهب أن الطبيعة تفسر نفسها بنفسها ، فهى الحقيقة كلها ، ليس وراءها شىء وليس فوقها شىء ، فكل شىء فى جوف الطبيعة ذاتها ، فان كان الانسان جسما من ناحية وعقلا من ناحية أخرى ، فكلتا الناحيتين من مقومات الطبيعة على حد سواء ، وبهذه النظرة تتخلص من التفكير الثنائى الذى كان يشطر الكون شطرين : مادة وروحا ، كما يشطر الانسان شطرين : جسما وعقلا ، فسم ما شئت بما شئت من أسماء ، لكنك لن تجاوز بأسمائك ومسمياتك مجال خبرتك ؛ والخبرة مهما اتسع مجالها هى جزء

من الطبيعة لا تجاوز حدودها ، فخبرتك بكل ما فيها قد نضحتها من اناء الطبيعة ، وليس بك حاجة الى البحث عما وراءها لتفسر به ما يجرى فيها .

على أن الطبيعة لم تتبدّ بكل ما فيها من ممكنات ، ذلك أن ما قد تحول من تلك الممكنات الى عالم الواقع الفعلى جزء يسير بالقياس الى ما لا نهاية له من الحقائق الموجودة بالامكان لا بالفعل ؛ فليس هنالك ما يحتم أن تكون الكائنات الموجودة فعلا هى وحدها الموجودة ، وأن يكون تكوينها على النحو الذى تكونت به هو الطريقة التى لا طريقة سواها لظهور تلك الكائنات ، بل كان « يمكن » أن تكون الأشياء على غير ما هى عليه الآن ، بأن تتبدى من العالم الفعلى مجموعة أخرى من الحقائق الممكنة بدل هذه المجموعة التى خرجت بالفعل ، فهذا العالم الذى تبصره العيون وتحسه الأيدى ، ليس هو العالم الوحيد الذى يمكن تصوره ، بل فى مستطاعنا أن نتصور كائنات أخرى تجىء على ترتيب آخر ، وتطرد حوادثها على نحو آخـر .

لكن على أى أساس برز الى الوجود الفعلى هذا العالم الراهن من مجموعة العوالم الممكنة التى لا نهاية لعددها ؟

ليس هذا بالسؤال الحديث الجديد ، بل هو سؤال ألقاه على نفسه « ليبنتز » فى القرن السابع عشر ، وأجاب عنه بقوله ان الله قد اختار هذا العالم الفعلى من بين الممكنات ، لأنه « أفضـل » عالم ممكن ، أى انه — على حد قوله — « لم يكن فى الامكان أبدع مما كان » ، ولذلك وقع اختيار الله على هذا الذى « كان » ، أى ان مبدأ الاختيار هو مبدأ « خلقى » من قبل الخالق الذى خلق واختار .

ثم هو سؤال ألقاه كذلك الفيلسوف الحديث « وايتهد » وأجاب عنه

بقوله ان مبدأ اختيار ما هو فعلى من بين سائر الممكنات هو مبدأ « عقلى » أى ان هذا العالم الواقع هو أقرب عالم الى منطق الفكر .

وأما « سانتيانا » فيجيب عن السؤال نفسه بجواب آخر ، اذ جعل مبدأ اختيار العالم الفعلى الواقع من بين العوالم الكثيرة الممكنة ، لا هو بالمبدأ « الخلقى » — كما ظن « ليبنتز » — ولا هو بالمبدأ « العقلى » — كما ذهب « وايتهد » — بل هو مبدأ طبيعى صرف ؛ فالطبيعة مادة تسير الى غير غاية فلا هى تستهدف تحقيق مبدأ خلقى ، ولا هى تنحو نحو هدف يقره منطق العقل ويقتضيه ، وهذه الطبيعة المادية هى نفسها الأساس الذى عنه صدرت الحياة وصدر الوعى ، بل عنه صدر العقل نفسه الذى يدرك تلك الأفكار الممكنة التحقيق ، ثم يدرك ماذا قد تحول منها الى العالم الفعلى وماذا ظل فى عالم الامكان ، لم يتحقق بالفعل .

وما الكائنات الحية الا مثل من أمثلة التكوينات المادية التى تحدث فى الطبيعة ، فكأنما الخصائص العضوية كائنة فى الطبيعة ذاتها ، مستعدة للظهور الفعلى اذا ما تجمعت أجزاء المادة الطبيعية على النحو الذى يمكنها من الظهور ، فماذا يميز الكائن الحى من خصائص لا تكون فى المادة الجامدة ؟ يميزه أنه قادر على الاحتفاظ بوجوده عن طريق التغذى بموجودات أخرى ، كما أنه قادر على تكرار نمطه بالتناسل ؛ وكذلك يميز الكائن الحى أنه مستطيع أن يصلح بنفسه ما فسد من كيانه ، ولا كذلك المادة الجامدة ، فلا هى تقتات على غيرها ليدوم بقاؤها ، ولا هى تكرر نمطها بالتناسل ، ولا هى قادرة على أن تصلح بنفسها ما قد يفسد من نظام تكوينها وتركيبها ؛ وهاته القدرات فى الكائن الحى هى ما نطلق عليه اسم « النفس » ؛ فالنفس هى مجموعة وظائف الأعضاء والحوافز والدوافع التى

تجتمع فى الكائن العضوى ، والتى بفضلها ينشط ذلك الكائن ، ويمارس ما يمارسه من صلات مختلفات بمحيطه الطبيعى الذى يتحرك فيه .

غير أن الأحياء على اختلاف ضروبها ، وان اتفقت فى « النفس » أى فى قدراتها على الاحتفاظ بحياتها وعلى تكرار نمطها وعلى اصــلاح نفسها بنفسها ، الا أن منها ما يتميز على بقيتها « بالوعى » الذى يدرك به أنه كائن حى ، ذو خصائص معينة ، وألوان من النشاط معلومة ؛ فالشجرة —مثلا— تتغذى كما يتغذى الانسان، وتكرر نمطها كما يكرر الانسان نمطه ، وتصلح عطبها كما يصلح عطبه ، الا أنها لا تكون « واعية » أو مدركة كما يكون الانسان واعيا ومدركا — لما هى قائمة به من وظائف ؛ هذا الوعى فى الانسان هو ما يسميه سانتيانا « بالروح » أو « بالعقل » ؛ واذن فليس الروح أو العقل شيئا قائما بذاته ، بل هو ظاهرة من ظاهرات الجسم الحى نفسه ، يتصف بها حين يتصل بمحيطه وبظروفه على نمط سلوكى معين .

يتبين مما أسلفناه حتى الآن أن هنالك عالمين : عالم الممكنات ، وعالم الوجود المادى الفعلى كما هو قائم ؛ على ألا ننسى أن هذا العالم الفعلى ان هو الا جزء من عالم الممكنات قد انتقل الى التحقق بالفعل ؛ فنشأ بهذا الانتقال ما نسميه بالعالم « الحقيقى » أو بالعالم « الحق » ؛ فاذا فرضنا أن جزءا آخر من عالم الممكنات هو الذى كان قد انتقل الى الوجود الفعلى ، لكان « الحق » قد أصبح شيئا يختلف عما هو عليه اليوم ، واذن « فالحق » نسبى بهذا المعنى ، أعنى أنه لم يكن هناك ضرورة عقلية تقتضى أن يخرج من عالم الممكنات هذا الجزء الذى خرج فعلا ، دون سائر أجزاء الممكنات التى لم تخرج وظلت على حالها عالما ممكنا .

فافرض أن واحدا من الناس لم يعجبه هذا العالم الواقع — كما هو

واقع — وصور له خياله صورة أخرى كان يتمنى لو أن العالم قد جاء على غرارها ، فمن أين تجيئه العناصر التى يبنى منها صورته الخيالية تلك ؟ انه لا شك يستمدها من دنيا الممكنات التى لم تجد سبيلا الى عالم التحقيق ؛ ويطلق ساتتيانا على الممكنات التى لم تتحقق فعلا ، والتى منها يختار المتخيل خياله عندما يتمنى لنفسه عالما غير العالم الواقع ، يطلق ساتتيانا على تلك الممكنات اسم « عالم الروح » ؛ وفى هذا العالم الروحانى يحيا رجل الدين حين يتصور عالما أمثل وأكمل من عالمه الواقع ، وكذلك يحيا رجل الفن حين يبدع صورا تفتن نفسه دون أن يستمدها من هذا العالم الواقع ، كما يحيا معهما رجل الأخلاق حين يتصور خيرا أسمى وأعظم مما يعرفه عالمنا الواقع من خيرات وطيبات .

فالقيم الثلاث : الحق والخير والجمال ، انما تختص كل قيمة منها بعالم معين ، ومن الخلط أن نصف عالما بقيمة عالم سواه ؛ أما قيمة « الحق » فتختص بعالم الواقع الفعلى ، فلا نصف الشىء بأنه « حقيقى » الا اذا كان واقعا طبيعيا مما تراه العين فعلا أو تمسه الأيدى ، وما كذلك قيمتا الخير والجمال ، فهاتان قيمتان تختصان بما أسميناه عالم « الروح » ، وهو عالم الممكنات التى لم تظهر فى الطبيعة الواقعة ظهورا فعليا ، اذ الخير والجمال كلاهما تصوران يتصورهما الانسان بخياله ليرسم بهما مثلا أعلى يستريح له فى أحلامه ما داما لا يتحققان فى دنيا الواقع ؛ ان الانسان ليطمئن من حيث الخير والجمال اذا هو جعل منهما موضوع تأمل نظرى ، لكنه لا يطمئن من حيث الحق الا اذا وجد الحق متمثلا فى الواقع الفعلى الماثل لحواسه ؛ وهكذا ترى أن ما يكفى فى حالة الخير والجمال لا يكفى فى حالة الحق ، والعكس صحيح أيضا ؛ فليس من الصواب — اذن — أن تتطلب من الخير والجمال أن يتمثلا فى الواقع الطبيعى كأنما هما مع قيمة الحق من

طراز واحد ؛ ان الخير والجمال اذا ما تحولا الى واقع أصبحا حقا بعد أن كانا خيرا وجمالا .

وكما أن الخير والجمال من ناحية يختلفان عن الحق من ناحية أخرى ، فكذلك يعود الخير والجمال فيختلف أحدهما عن الآخر ، ولهذا كان من الخلط وسوء الفهم أن تتطلب من « الجميل » أن يكون كذلك « خيرا » أو أن تتطلب من « الخير » أن يكون كذلك « جميلا » ؛ وما أكثر ما نرى الفنان — وهو الذى يصور الجمال — على خلاف شديد مع الأخلاقى ، فترى هذا ينقد ذاك بأن فنه لا يؤدى الى فضيلة ، فيرد الفنان — وهو على حق — بأنه لا شأن له فى فنه بالفضيلة ؛ وكذلك قل فيما ينشب من خلاف بين « الحق » الذى تنشده العلوم ، وبين « الفضيلة » التى يريدها الأخلاقيون ، فترى هؤلاء يتهمون العلم فى بعض نتائجه بأنه هادم للأخلاق لكن العالم قد يجيب — وهو على حق — بأنه لا شأن له فى بحثه العلمى بالفضيلة ، وهكذا نرى كيف تفترق هذه القيم الثلاث ، ويجب أن تفترق ، لأنها مختلفة الأصول .

٢

يحاول سانتيانا فى كتابه هذا الذى نقدمه الى القراء ، أن يحدد معنى الجمال تحديدا حاسما بحيث يفرق تفرقة واضحة بينه وبين القيمتين الأخريين قيمة الحق وقيمة الخير ، وعنده أن التحديد لا يكون كاملا الا اذا بيّن لنا على وجه الدقة لماذا ومتى وكيف يبدو الجميل جميلا ؟ وماذا فى طبيعتنا نحن ما يجعلنا على استعداد للاحساس بالجمال ؟ ثم ماذا عسى أن تكون العلاقة بين الجميل من ناحية ، واحساسنا بجماله من ناحية أخرى ؟

ان من الفلاسفة من يضيق مجال الفلسفة الجمالية تضييقا يقصرها على « النقد الفنى » ، لكن النقد الفنى لا ينصب الا على نتاج رجال الفنون ، فقد ننقد صورة أو تمثالا أو قصيدة من الشعر ، لكننا لا نوجه النقد الفنى الى الكيانات الطبيعية ، فلا يجوز مثلا — أن ننقد المنظر الطبيعى بنفس المعنى الذى ننقد به صورة أو تمثالا ؛ واذن ففلسفة الجمال أوسع من النقد الفنى ، لأنها تشمل آيات الجمال بأسرها ، سواء فى ذلك ما صنعته يد الفنان وما جبلت عليه الطبيعة الخارجية ، أضف الى ذلك أن النقد الفنى قوامه قواعد يطبقها الناقد على الأثر الذى ينقده ، ومن قلب الأوضاع أن نفرض قواعدنا فرضا على الطبيعة وما فيها من جمال ، والأصوب أن نستعرض آيات الجمال أولا ، لنستخلص منها أى القواعد ينبغى تطبيقها بعدئذ على صناعة الفنون .

وكذلك من الفلاسفة ما يوسع مجال الفلسفة الجمالية أكثر مما ينبغى ، فيمطها بحيث تشمل كل ادراك حسى كائنا ما كان ، ومن ثم يطلقون عليها لفظة « استاطيقا » التى تعنى الادراك الحسى ؛ وبديهى أنه ما كل ادراك حسى هو ادراك للجمال ، نعم ان كل ادراك للجمال هو ادراك حسى ، لكن من الادراكات الحسية ما ليس جميلا ، فما الخاصة التى ينبغى أن تضاف الى الادراك الحسى لكى يكون فى الوقت نفسه ادراكا للجمال؟ يجيب سانتيانا على هذا السؤال جوابا يجمع فيه بين الرأيين السابقين : رأى أولئك الذين يجعلون الفلسفة الجمالية نقدا فنيا ، ورأى هؤلاء الذين يجعلونها مجرد ادراك حسى ، أقول ان فيلسوفنا يجمع بين هذين الرأيين جمعا يستخلص به الجانب المشترك بينهما فاذا هو يظفر من ذلك بنظريته فى الجمال ، اذ يقول ان طبيعة الجمال كائنة فى الادراك الحسى الذى يصاحبه

حكم نقدى ، وعنـــده أن الادراك الحسى الممتزج بالحكم النقدى هو ادراك للقيم .

وها هنا يأخذ سانتيانا فى تحليل يميز به بين ادراك الأشياء ادراكا عقليا ليعرفها كما هى عليه فى الواقع ، وليستجيب لها استجابة نافعة تقيم له الحياة وتحفظها من الخطر والسوء ، وبين ادراكها ادراكا حسيا نقديا يلتقط ما فيها من « قيم » ، والقيم نوعان : جمالية وأساسها النشوة ، وأخلاقية وأساسها التفضيل ، وكلا النوعين لا يستندان الى العقل .

وبعبارة أخرى نقول انك لكى تدرك شيئا ما ادراكا جماليا ، يتحتم أن تضيف الى حقيقته الواقعة « قيمة » لا تستمدها من عالم الواقع ، بحيث يكون له فى نفسك نشوة ولذة ، ولا يكفى — بطبيعة الحال — أن تقول عن الشيء انه جميل لأن الناس يقولون عنه انه جميل ، بل لابد أن تحس النشوة عنـــد ادراكه نشوة صـــادقة مخلصة لا زيف فيها ولا تزوير ؛ فلو انتشيت لشيء مثل هذه النشوة فادراكك له عندئذ هو ادراك جمالى مهما اختلف عنك سائر الناس فى ذلك .

الحكم العقلى الذى نبنيه على الواقع ذاته لا يكون حكما جماليا بحال من الأحوال ؛ فاذا أنت — مثلا — تناولت أثرا فنيا وأخذت تحلله الى عناصره وتحدد تاريخ حدوثه وأهم خصائصه المميزة وهكذا ، كان عملك هذا ادراكا « لحقيقة » الشيء قائما على « العقـــل » ، لكنه ليس من الحكم « الجمالى » فى شيء ، لأن هذا الأخير لا يكون الا بتذوقك تذوقا مباشرا للأثر الماثل أمامك ، بحيث تحس له فى نفسك لذة ونشوة ، وأنت اذ تتذوقه على هذا النحو ، فانما تتذوق « قيمة » أضفتها اليه من عندك ، ولم تقف عند حدود عناصره الواقعية كما هى قائمة ، ولهذا كان من الخلط الشديد

أن نضع للفن قواعد ينبغى أن يسير عليها ويلتزمها ، كأن نقول — مثلا — ان التصوير لابد أن يراعى قواعد المنظور ، وما الى ذلك ، لأن القواعد وان يكن من شأنها أن تيسر الحكم وتعممه بين الناس أجمعين ، الا أنها شيء لا شأن له بما ينتشى له هذا الفرد من الناس دون سائر الأفراد ، وفى مثل هذه النشوة الذاتية الفـردية يكون الحكم الجمالى ؛ وعلى ذلك فلا غرابة اذا قلنا ان المعرفة العقلية تزداد على مر الزمن ، حتى لنرانا اليوم أكثر علما بالطبيعة من أسلافنا ، أما الادراك الجمالى فمن التناقض فى القول أن يقال عنه انه يزداد ، اذ لا فرق فى الجوهر والأساس بين فرد من الناس يقف اليوم ازاء شيء ما فيحس له لذة فى نفسه ، وبين فرد من الأسـلاف الغابرين وقف هذه الوقفة وأحس هذه اللذة ؛ كلاهما ادراك جمالى على حد سـواء .

أحكام العقل اذن تختلف عن الأحكام الخلقية والجمالية معا ؛ فالأولى مدارها « الوقائع » ، والثانية مدارها « القيم » التى يضيفها الانسان الى تلك الوقائع ، لكن الأحكام الخلقية تعود فتختلف عن الأحكام الجمالية — كما أسلفنا — ومواضع الاختلاف بينهما هى أن الحكم الخلقى لابد فيه من ادراك للشر لننهى عنه فى الحكم الخلقى ، أى انه لابد فيه من ادراك للجانب السلبى الناقص ، على حين أن الحكم الجمالى قائم على خبرة مباشرة بالحسن ، ولا يتحتم فيه أن ندرك ما هو قبيح لنتجنبه ، وكذلك مدار الحكم الخلقى فى معظم الأحيان هو ما ينجم عن الفضيلة من نتائج مستحبة ، واذن فهو شيء غير مقصود لذاته ، بل يراد به غاية أخرى وراءه ، على حين أن الحكم الجمالى لا يستهدف غاية سوى المتعة المباشرة التى تنتشى بها نفس المشاهد ؛ ولهذا جاز لنا أن نقول عن « الأخلاق » وأحكامها انهـا أقرب الى طبيعة « العمل » الجاد ، ما دام تعريف هذا العمل هو أنه يؤدى

دفعا لضرورة وابتغاء لمنفعة ، وأما « الادراك الجمالى » فأدخل فى باب « اللعب » ، لأنه كاللعب اطلاق لطاقة مختزنة لا تتطلبها ضرورات الحياة ومنافعها ، فتراها تنبثق انبثاقا تلقائيا لا افتعال فيه ولا تصنع .

لكنه لا يكفينا أن نقول عن الادراك الجمالى انه متميز باللذة الايجابية المباشرة التى يحسها الرائى أو السامع لأنه اذا كان كل ادراك جمالى لذيذا فما كل لذيذ ادراكا للجمال ؛ واذن فعلينا أن نسأل : ما الطابع الذى يميز اللذة الجمالية من غيرها ؟ فاللذائذ الجمالية كاللذائذ الجسدية سواء فى كونها تتخذ البدن مقرا لها ، لكن الفرق بينهما هو أنه بينما تتبلور اللذة الجسدية حول عضو معين من البدن ، ترى اللذة الجمالية شائعة لا تتقيد بعضو خاص ؛ كأنما هى حساسية شفافة تنقلنا من حالة النشوة الداخلية الى الشىء الخارجى الذى هو مصدرها نقلا مباشرا ، دون الوقوف فى منتصف الطريق عند هذه الحاسة المعينة أو تلك ؛ وفى هذا معنى قولنا ان الاحساس بالجمال يحرر صاحبه من قيود الجسد ، لأنه وان يكن حالا فيه ، الا أنه لا يتقيد بحاسة معينة من حواسه ، ويعبر بصاحبه الى الشىء الخارجى الجميل أنى كان فى أرض أو سماء .

وها هنا تأتى الخاصة المميزة الفاصلة التى نكمل بها تحديدنا لمعنى الجمال ، فالى جانب كونه يتميز بأنه ادراك « لقيمة » ، لا ادراك « لواقع » كما هى الحال فى العلم ؛ وبأنه ادراك ايجابى مباشر لا ادراك للجانب السلبى بطريق غير مباشر ، كما هى الحال فى الأخلاق ؛ أقول انه الى جانب هذا تراه يتميز بأنه يتضمن اخراجا للنشـوة الباطنية الذاتية الى الشىء الخارجى ليضيفها اليه وكأنها جزء منه .

بهذا ننتهى الى تحديد الادراك الجمالى تحديدا فاصلا حاسما ، يميز بينه وبين الادراك العقلى (العلم) من ناحية ، وبينه وبين الحكم الخلقى من ناحية

أخرى ؛ فهى اذن مميزات أربع لابد من توافرها فى ادراك الشىء ادراكا جماليا : (١) فهو « قيمة » وليس ادراكا لواقع معين أو لعلاقة بذاتها قائمة بين عدة وقائع ، ونعنى بأنه «قيمة» أنه انعطاف من الذات وميل وجدانى نحو شىء بعينه (٢) وهو احساس « ايجابى » لأنه منصب على الشىء الحسن الماثل أمام الشخص المدرك ، وليس هو كالحكم الخلقى الذى لا ينشأ الا عن طريق ادراكنا لجوانب النقص لنتقيها ، (٣) وهو « مباشر » لأنه لا يراد به أن يكون وسيلة لمنفعة آجلة ، « والمباشرة » بمعناها اللغوى الحرفى مقصودة هنا ، أى أن تمس « بشرة » الذات المدركة « بشرة » الشىء المدرك — أعنى أن يتلامس الشخص والشىء وأن يكونا على صلة فى لحظة الادراك ذاتها ، (٤) ثم هو الى جانب هذا كله وفوق هذا كله ، اخراج للنشوة الذاتية اخراجا يدمجها فى عناصر الشىء وكأنها جزء من طبيعته ، وعندئذ ينظر الرائى الى الشىء الجميل فيحسب أن النشوة والمتعة واللذة منبثقة من الشىء ذاته وصادرة عنه لا من نفسه هو الباطنية ومن طبيعة كيانه العضوى .

٣

ولنا أن نسأل الآن : كيف يحدث هذا كله ؟ كيف يحدث أن يخلع الرائى على الأثر الفنى الذى يشاهده قيمة جمالية على النحو الذى فصلناه ؟ يحدث ذلك بأن يتمثل الرائى فى ذهنه صورة مثلى للشىء الذى يصوره الأثر الفنى المشاهد ، ثم يدرج هذا الشىء الجزئى الماثل أمامه تحت الصورة المثلى التى تمثلها فى عقله ، وبمقدار ما يكون هنالك من تقارب بين الجزئى الماثل من جهة وبين الصورة العقلية من جهة أخرى ، يقول عن الجزئى انه جميل ، فجمال الشىء اذن مستمد من مدى اقترابه من النموذج العقلى الذى يرتسم

فى ذهن المشاهد ، فافرض مثلا أنك تنظر الى صورة لقائد حربى ، فعندئذ تتمثل فى ذهنك مثلا أعلى لما ينبغى أن يكون عليه القائد من صفات ، فتتمثله ذا طول معين وملامح معينة ويرتدى ثوبا من طراز بعينه وهكذا ، فان وجدت صورة القائد الماثلة أمامك قريبة من مثلك الأعلى الذى تصورته بعقلك ، كانت الصورة عندك محققة لشرط الجمال الفنى .

ولكن من أين للانسان تلك الصور العقلية المثلى التى يقيس بها آثار الفن والطبيعة ليحكم على هذه بالجمال أو بالقبح وفقا لمدى التشابه بين النموذج العقلى من ناحية والواقع الفعلى من ناحية أخرى ؟ ان من له المام بالفلسفة سيذكر فى هذا السياق أفلاطون ونظريته فى المثل ، وسيذكر أن من رأى هذا الفيلسوف اليونانى أن لكل شىء فى الدنيا مثالا جاء ذلك الشىء على غراره ، وأن الشىء المعين يدنو من الكمال أو يبعد عنه بمقدار ما بينه وبين مثاله من شبه ، وأن مجموعة المُثُل قائمة فى النفس الانسانية منذ انطبعت عليها أيام أن كانت النفس الانسانية تحيا فى عالم المُثُل قبل أن تتصل بجسدها وتمتزج به ؛ واذن فمثل الأشياء مفارقة لهذه الطبيعة ، وقائمة فى عالم وحدها — هو عالم المعقولات — وأما فيلسوفنا « سانتيانا » فلا يذهب مع أفلاطون فى قوله بأن المُثُل قائمة وحدها فى عالم وراء هذا العالم الذى نعيش فيه ، فسانتيانا يقر بوجود مثال عقلى للشىء ، اذ لولاه لما استطاع انسان أن يحكم على شىء بالجمال ، ولكنه يجعل ذلك المثال العقلى وليد التجربة الدنيوية الطبيعية التى يعيشها الانسان ؛ فالذى يحدث هو أن الانسان وهو يخوض خبراته الحسية الجزئية منذ ولادته يصادف مفردات جزئية من هذا النوع أو ذلك ، فهو يصادف قطا هنا وقطا هناك ، وجوادا هنا وجوادا هناك ، وانسانا هنا وانسانا هناك ، ونضدا هنا ونضدا هناك ، وهلم جرا ؛ وكلما صادفته جزئية من هذه الجزئيات ، ارتسمت صورتها

فى ذهنه مماثلة لانطباعها الحسى الذى وقع على الحاسة المدركة له ، فاذا رأى الانسان « جوادا » وارتسمت له صورة ثم رأى بعدئذ « جوادا » آخر وارتسمت له صورة ، ثم رأى ثالثا ورابعا وخامسا ، تزاحمت صور الجياد المختلفات فى ذهنه تزاحما يجعلها تدخل بعضا فى بعض فتنبهم معالمها ، لكنه يطلق عليها اسما ينوب عنها ، وهو كلمة « جواد » ، فتصبح هذه الكلمة بعدئذ هى وحدها الدالة على نوع الجياد ، لكن هنالك من الناس من أوتى قوة الذاكرة ، فيظل محتفظا بصورة جواد جزئى بكثير من تفصيلاته ، بحيث يتمثل هذه الصورة كلما وردت على لسانه كلمة « جواد » فتصبح هذه الصورة الذهنية الجزئية بالاضافة الى الاسم دالة على نوع الجياد كله .

وسواء أكانت حصيلتك من الجياد التى صادفتها فى تجربتك الحسية مجموعة مهوشة مبهمة المعالم أم كانت صورة محددة المعالم لجواد رأيته فظللت محتفظا بصورته ، فأنت مستطيع على كل حال أن تخرج من مخيلتك صورة لجواد استخرجتها من متوسط ما قد رأيته من جياد ، فاذا رأيت هذا المتوسط ناقصا فى ناحية من نواحيه ، أكملته بخيالك ، كأن ترى مثلا متوسط الجياد التى وقعت لك فى حياتك ذا أرجل قصيرة مع أنه لو كان ذا أرجل أطول كان جوادا أصلح ، أخذت تعدل المتوسط التجريبى بحيث تميل به نحو ما تريده للجواد الأمثل — اذا تم لك هذا التصور لجواد أمثل ، كان تصورك هذا فيما بعد هو معيارك الذى تقيس اليه صور الجياد فى الفن وفى الطبيعة على السواء ، فتقول عنها انها جميلة أو قبيحة حسب قربها أو بعدها عن صورتك العقلية المثلى .

ومن هنا تجىء النظرة الذاتية النسبية فى تقدير الجمال ، فالوجه الانسانى الجميل هو المتوسط المعدل المستخلص من عدة الوجوه التى

تصادفنا فى حياتنا الفعلية ، وبديهى أن هذا المتوسط يختلف فى أمة عنه فى أمة أخرى ؛ وليس هنالك ضرورة عقلية منطقية تحتم أن تكون الصورة المكونة من متوسط التجربة هى المثل الأعلى الوحيد الذى يستحيل على غيره أن ينافسه ؛ انه لا ضرورة عقلية هناك تحتم مثلا — أن يكون الانسان الجميل ذا أذنين على جانبى رأسه وذا أظافر على أطراف أصابعه ، لكن هكذا خلق الناس وهكذا رأيناهم ، فنتج عن ذلك تصور لما ينبغى أن يكون عليه الانسان ، فكان لابد للانسان الجميل أن يكون له الأذنان والأظافر والا رأيناه منفرا قبيحا .

ولئن كان الناس سواء فى استخلاصهم لمتوسط النوع من حقائق أفراده كما رأوها فى تجاربهم ، فليسوا سواء فى اكمالهم لأوجه النقص فى هذا المتوسط وتكوينهم لصور مثلى تبعد بعض الشىء عن كائنات الطبيعة الواقعة ؛ فالشعراء والفنانون هم أقدر الناس على تصور مُثُل الأنواع تصورا كاملا واضحا ، ولهذا تراهم أشقى الناس بواقعهم وأسعد الناس بخيالهم فى آن واحد ، فهم أشقى الناس بالواقع لأنهم ما ينفكون يلحظون الفرق البعيد بين أفراد النوع المعين كما يرونها فعلا ، وبين تلك الأفراد كما يتصورونها فى عالم الامكان ؛ لكنهم كذلك أسعد الناس بخيالهم لأنهم هناك يعيشون فى عالم جميل أكملوا فيه أوجه النقص التى يرونها فى الكائنات الفعلية ؛ وكلما ازداد العالم الواقعى نقصا فى أعينهم ازداد عالمهم الخيالى روعة وبهاء ، ولا غرابة أن تجتمع فى الرجل الواحد ذى الحس المرهف مرارة النقد لما هو واقع وسمو المُثُل التى يود لو جاءت الدنيا على غرارها .

هكذا نعود الى ما بدأنا به هذه المقدمة من عرض موجز لفلسفة سانتيانا : فى العالم الواقعى كائنات فعلية لو وصفت كما هى واقعة ، لكان ذلك الوصف

تقريرا عن « الحق » ، وهو من شأن العلم والعلماء ؛ لكن هنالك كذلك ممكنات يمكن للعقل الانسانى أن يتصورها واقعة بدل هذا الواقع الفعلى ، فان أخرجنا من هذه الممكنات صورا — باللون أو بالصوت أو بألفاظ اللغة أو بالحجر — بحيث جاءت هذه الصور محققة لما كنا نود أن يكون ، كانت هى آيات الجمال التى تستريح النفس لرؤيتها حاسبة أن نشوتها صادرة عن الآية الفنية الماثلة أمامها ، مع أنها نشوة منبثقة من ضميرها وصميمها وذلك حين تصورت للشىء المعين مثله الأعلى ، فلئن كان ادراكنا للواقع ادراكا « للحق » ، فادراكنا لجمال الفن هو ادراك « للقيمة » التى أضفناها الى الأشياء من نماذجنا الروحية المثلى ، التى استعرناها من عالم الامكان لما رأينا عالم الواقع قد قصر دون اخراجها الى عالم الوجود الفعلى .

تمهيد

يحتوى هذا العمل المتواضع على أهم الأفكار التى جمعتها خلال اعدادى سلسلة من المحاضرات عن نظرية الجمال وتاريخها ، ألقيتها فى كلية هارڤارد فى الفترة ما بين ١٨٩٢ و ١٨٩٥ . ولا أدعى أن فى هذه الأفكار أصالة أكثر مما قد يأتى من محاولتى تنظيم الحقائق النقدية المعروفة ووضعها فى شكل مذهب موحد مستلهما فى ذلك « المذهب الطبيعى فى علم النفس » .

لقد آثرت الصدق على الجدّة ، ولذلك فاذا كنت قد ألقيت ضوءا جديدا على بعض الموضوعات ، مثل موضوع سر روعة « التراجيديا » ، فان المصدر الوحيد للجدّة والتغيير هنا هو أننى طبقت بدقة على موضوع مركب المباذىء المتفق على وجودها فى أحكامنا البسيطة . لقد حاولت فى هذا البحث كله أن أتذكر تلك الاحساسات الجمالية الأساسية التى يؤدى تطويرها على نحو منظم الى سلامة الحكم وامتياز الذوق .

أما التأثيرات التى وقعت تحتها فى أثناء كتابتى هذا المؤلف فهى أعم وأنفذ من أن تخضع للذكر المفصل . غير أن دارس الفلسفة لن يجد صعوبة فى اكتشاف مدى ما أدين به لأولئك الكتاب ، الأحياء والأموات ، الذين لن يزيدهم شرفا اعترافى بدينى لهم . وقد حذفت عادة كل الاشارات اليهم سواء أكانت فى متن الكتاب أم فى حواشيه حتى أتجنب جو الجدل ، وحتى يتسنى للقارىء أن يقارن مباشرة ما أقوله هنا بحقيقة تجربته الشخصية .

سبتمبر ١٨٩٦ ج . س .

مقدمة

مناهج الإستيتيقا

يحتل الاحساس بالجمال مركزا فى الحياة أهم بكثير مما شغلته نظرية الجمال فى الفلسفة حتى الآن . فالفنون التشكيلية بالاضافة الى الشعر والموسيقى هى أبرز صورة يظهر فيها اهتمام الانسان بالجمال ، اذ هى لا تستهدف الا التأمل الصرف ، ومع ذلك فقد بذل الانسان فى خدمتها — فى شتى العصور المتمدينة — من الجهد والعبقرية والتكريم مالا يقل كثيرا عما بذله فى سبيل الصناعة ، أو الحرب ، أو الدين . غير أن الفنون الجميلة ، حيث يبدو الشعور الجمالى فى صورة تكاد تكون خالصة ، ليست بأى حال هى المجال الوحيد الذى يظهر فيه تأثر الانسان بالجمال ؛ ففى الانتاج الصناعى كله نلاحظ أن مجرد المظهر يجذب النظر على نحو بالغ ، ولهذا يضحى الناس بالكثير من الوقت والجهد لكى يحسّنوا مظهر ما ينتجون مهما كان رخص هذا الانتاج . كذلك لا يختار الناس بيوتهم أو ملابسهم أو صحبتهم دون أن يأخذوا فى اعتبارهم مقدار تأثير هذه الأشياء فى حواسهم الجمالية . بل لقد علمنا حديثا أن أشكال العديد من الحيوانات التى قدر لها البقاء انما يرجع بقاؤها الى احتفاظها بأكثر الألوان والصور اجتذابا للعين فتصبح بذلك موضوع الاختيار الجنسى . من هذا نستنتج أنه لابد وأن يكون فى الطبيعة البشرية نزعة أساسية منتشرة على نطاق واسع الى ملاحظة الجمال وتقديره . ولذلك فأى تفسير لمبادىء العقل

بغض النظر عن ملكة لها كل هــذه المكانة البارزة ، يستحيل أن يكون تفسيرا كافيا .

ولا يرجع عدم اهتمام الناس بنظرية الجمال الى عدم أهمية الموضوع الذى تعالجه ، وانما يرجع الى عدم وجود دافع كاف يدفع النـــاس الى التفكير فى هذا الموضوع ، والى القدر الضئيل من النجاح الذى أسفرت عنه الجهود التى بذلها المفكرون من حين الى آخر حينما عالجوه . فليس حب الاستطلاع المطلق أو حب الفهم لذاته من العواطف التى فى وسعنا الاغراق فيها ، اذ لا يتطلب هذا الحب التحرر من المشاغل فحسب وانما يتطلب أيضا شيئا آخر أكثر ندرة ، ألا وهو التحـــرر من الأفكار التى تتعصب لها ومن كراهية جميع الأفكار التى لا تستهدف الغايات التى تعودنا التفكير من أجلها .

فأهم ما قصر الناس تأملاتهم عليه حتى الآن هو واحد من اثنين : العاطفة الدينية والمنفعة العملية . مثال ذلك أن كل ما قد كتب عن الجمال يمكن تقسيمه فئتين : أولاهما — كتابات فسر فيها الفلاسفة الحقائق الجمالية على ضوء مبادئهم الميتافيزيقية وجعـــلوا فيها نظرياتهم فى الذوق نتيجة أو تذييلا لمذاهبهم العامة . ثانيتهما — كتابات حاول فيها الفنانون والنقاد أن يتفلسفوا عن طريق تعميمهم الى حد ما قواعد الفن أو تعليقات المشاهد المرهف الشعور . ومن النادر حقا أن نجد معالجة للموضوع مباشرة ونظرية فى الوقت عينه . لقد اجتذبت المفكرين مشكلات الطبيعة والأخلاق ، كما استرعت مسألة وصف الجمـــال وخلقه انتباه الفنانين . أما ما بين هذين الطرفين فقد ظل التفكير فى التجربة الجمالية ناقصا مفككا .

ومن الظروف التى أدت الى انعدام التفكير الجمالى أو فشله ما تتميز

به ظاهرة الجمال من صفة ذاتية ؛ فالانسان متحامل على ذاته ، ويبدو له أن كل ما يصدر عن عقله انما هو غير حقيقى ، أو غير هام نسبيا . ونحن لا نقنع أبدا الا عندما نتخيل أنفسنا محاطين بأشياء وبقوانين مستقلة عن طبيعتنا البشرية . فقد ظل الأقدمون حقبة طويلة من الزمان يفكرون فى تركيب الكون قبل أن يشعروا بوجود العقل الذى هو أداة كل تفكير . كذلك الحال عند المحدثين : فقد بدءوا — حتى داخل ميـدان علم النفس — بدراسة وظيفة الادراك الحسى ونظرية المعرفة اللتين يبدو لنا أننا نعرف عن طريقهما الموضوعات الخارجية ، وأهملوا نسبيا النواحى الذاتية الانسانية المحضة مثل الخيال والعاطفة . وما زلنا بحاجة الى أن تتبين أن مشاعرنا الذاتية التى نحتقرها هذه هى مصدر كل ما فى عالم الادراك الحسى من قيمة ، ان لم تكن كذلك مصدر وجوده . فليست الأشياء طريفة الا لأننا نهتم بها ، وليست هامة الا لأننا بحاجة اليها . فلو لم تكن ادراكاتنا الحسية متصلة بشعورنا باللذة لأغمضنا أعيننا عن هذا العالم ، ولو لم يكن ذكاؤنا يخدم عواطفنا لشككنا فى أن ٢ + ٢ = ٤ ، عندما نسترسل أحرارا فى أحلام يقظتنا .

ومع ذلك فالاحساس العام بعدم أهمية كل ما هو عاطفى بحت وبحقارته هو من القوة بحيث أن أولئك الذين اهتموا اهتماما جديا بالمشـكلات الخلقية وأحسـوا بقيمتها غالبا ما حاولوا اكتشاف خير خارجى تكون مشاعرنا الخلقية عبارة عن ادراكات له ، أو كشف عنه ، واكتشاف جمال خارجى تكون مشاعرنا الجمالية عبارة عن ادراكات له وكشف عنه ، على نحو نشاطنا الفكرى الذى هو فى اعتقاد الناس ادراك أو اكتشاف للواقع الخارجى . ويبدو أن أولئك الفلاسـفة يشعرون بأن الأحكام الخلقية والجمالية يمكن اتهامها بالتفاهة التامة مالم تكن تعبيرا عن حقيقة موضوعية

لا مجرد تعبير عن الطبيعة الانسانية . ولكن ليس الحكم تافها لأنه يقوم على أساس من عواطف الانسان ، وانما هو العكس . فالتفاهة انما هى التجرد عن مواضع اهتمام الانسان . ولا تكون الأحكام والآراء تافهة الا حينما تضل بنا بعيدا عن مجال التحقيق ، وحينما لا يكون لها أية وظيفة فى تنظيم الحياة أو اثرائها .

لقد قاسى كثيرا كل من علمى الأخلاق والجمال نتيجة التحامل ضد ما هو ذاتى . بل كان من الممكن لهما أن يقاسيا أكثر مما قاسيا لو لم تكن مادتهما تحتوى شيئا موضوعيا من بعض وجوهه . فموضوع علم الأخلاق انما هو السلوك بقدر ما هو العواطف ، ولذلك فهو علم يهتم بدراسة علل الأحداث والنتائج المترتبة عليها ، كما يهتم بدراسة أحكامنا القيمية عليها . أما علم الجمال فغالبا ما ينزع الى أن يدخل فى نطاقه تاريخ الفن وفلسفته ، كما ينزع الى اضافة كثير من الوصف والنقد الى ما فيه من تفكير نظرى عن تأثرنا بالجمال . لهذا ينتج بعض الخلط فى هذه البحوث ، وان كان الخروج عن موضوع البحث الى الميادين المجاورة من شأنه أن يكسب المناقشة حيوية قد تجعلها أكثر تشويقا لعامة القراء .

لكننا نستطيع أن نميز عناصر ثلاثة مختلفة فى كل من الأخلاق والجمال وطرقا ثلاثا متباينة فى تناول الموضوع . فالعنصر الأول هو نشاط الملكة الخلقية أو الجمالية ذاتها ، أى عملية اصدار الحكم والتعبير عن المدح والذم وضرب المثل . وليست هذه مسألة علم وانما هى مسألة تعتمد على الشخصية ، على الحماسة ودقة التمييز وارهاف الشعور . هذا هو النشاط الجمالى أو الخلقى ، فى حين أن الأخلاق والجمال بوصفهما علمين هما نشاط عقلى موضوعه النشاط الجمالى أو الخلقى .

والطريقة الثانية تتلخص فى التفسير التاريخى للسلوك أو للفن بوصفه جزءا من علم الانسان (الانثروبولوجيا) ، وفى محاولة اكتشاف الظروف التى تخلق نماذج الشخصية المختلفة وشتى أنواع السياسة ومفهومات العدالة ومدارس النقد والفن . وينتمى جزء كبير مما كتب فى علم الجمال الى هذا النوع الثانى من التفكير . فقد وجد الناس عادة أن فلسفة الفن أكثر جاذبية من سيكولوجية الذوق ، لا سيما أولئك الذين لم يثر اهتمامهم الجمال ذاته بقدر ما أثارته مسألة الغريزة الفنية لدى الانسان بما فيها من غرابة ، والمظاهر المتباينة التى اتخذتها خلال التاريخ .

أما الطريقة الثالثة فى تناول الأخلاق والجمال فهى طريقة سيكولوجية ، على حين أن الطريقة الأولى تعليمية والثانية تاريخية . فهى تتناول بالدرس الأحكام الخلقية والجمالية بوصفها ظواهر عقلية ونتاجا للتطور العقلى . والمشكلة هنا هى مشكلة فهم مصدر هذه المشاعر وظروفها وعلاقتها بكل تركيبنا . واذا نجحنا فى بحثنا هذا فسوف نفهم السبب الذى يجعلنا نقول بأن الشىء خير أو جميل ، شر أو قبيح ، وسوف تتضح لنا أسس الضمير والذوق فى الطبيعة البشرية ، ونتمكن من التمييز بين التفضيل المؤقت والمثل العليا التى تقوم على أساس ظروف خاصة عارضة وبين تلك المثل العليا الأخرى التى تنبع من العناصر الذهنية التى يشترك فيها جميع البشر والتى هى بالمقارنة مثل ثابتة وشاملة .

والصفحات التالية انما نكرسها لبحث من هذا النوع الثالث فى ميدان علم الجمال فقط . فلن نحاول فرض تذوق خاص ولا تتبع تاريخ الفن والنقد . بل سنقصر المناقشة على طبيعة الأحكام الجمالية وعلى العناصر التى تتألف منها . فهذا بحث نظرى يخلو من صفة التعليم المباشر . ومع ذلك

ففهم الأساس الذى نقيم عليه تفضيلنا لأعمال بالذات — اذا استطعنا أن نفهمه — لابد وأن يكون له أثر سليم فى تفضيلنا . وسوف يوضح لنا عقم أى موقف تحكمى يفرض به انسان على غيره أحكاما وعواطف لا تكون طبيعة تكوينه وتجاربه مهيأة لها . وفى الوقت عينه سنتخلص من موقف الصمت أو التهاون الذى لا مسوغ له ازاء أخطاء الذوق حينما ندرك الأصول العامة للتفضيل ، والعادات التى تؤدى الى زيادة المتعة الجمالية وتنـــوعها .

وهكذا فعلى الرغم من أنه لا يوجد ما هو أقل جاذبية من البحوث فى الجمال ، أو ما يبعدنا عن الذوق السليم ، أكثر من الكتابات التى تعالج هذا الموضوع ، فاننا ما زلنا نأمل أن كسبنا من هذه الدراسات لن يكون مجرد كسب نظرى . لقد ظلت البحوث فى علم الجمال بلا تأثير عملى غالبا لأن الذين قاموا بها لم تتوافر لديهم الظروف المواتية . اذ كانوا عادة من الميتافيزيقيين ذوى الجرأة فى الرأى ، الذين لم يكونوا نقادا ذوى كفاية ، فعرضوا لنا مبادىء عامة غامضة مستوحاة من أجزاء أخرى من مذاهبهم الفلسفية وجعلوها شروطا للبراعة الفنية ولجوهر الجمال . أما اذا استطعنا أن نجعل بحثنا قريبا من حقائق الشعور طول الوقت فحينئذ قد نأمل أن يكون للنظرية التى نصل اليها تأثير فى توضيح التجربة التى تقوم عليها . وهذا هو فى نهاية الأمر وظيفة النظرية . فحينما تكون النظرية خاطئة تحد من قدرتنا على الملاحظة وتجعل من التذوق مسألة شكلية عامة . أما حينما تكون النظرية سليمة فعندئذ يكون لها أطيب الأثر فى قدراتنا ، وتوجه اهتمامنا الى كل ما من شأنه أن يولد المتعة الحقة ، وتزيد من مجال اهتمامنا بما تورده من أمثلة جديدة للمتشابهات . فالتفكير التأملى شر حينما يفرض على حياتنا الذهنية نظاما نابيا ، ولا يصبح خيرا الا حينما يوضح النظام

الذى تقوم عليه هذه الحياة بالفعل ، والا حينما يسعى الى اكمال هـذا النظام عن طريق التدريب والمرانة .

ولذلك سوف ندرس الحساسية الانسانية ذاتها ومشاعرنا الحقيقية ازاء الجمال ، ولن نبحث عن الأسباب العميقة اللاشعورية وراء شعورنا الجمالى . فكل ما فى التفسيرات الميتافيزيقية لطبيعة الجمال من قيمة لا يرجع الى كونها تفسر لنا مشاعرنا الأولية لأنها لا شك تعجز عن هذا التفسير ، وانما يرجع الى كونها تعبر — بل انها فى الحقيقة لتكوّن — ما يكون لنا بعدئذ من حالات التذوق . فقولنا مثلا : ان الجمال هو قبس ينم على الصفات الالهية لا يفسر لنا شيئا . وحتى اذا كان لهذه العلاقة (بين الجمال وصفات الله) وجود حقيقى فانها لن تعيننا على فهم ما نجده من لذة فى الرموز الدالة على الألوهية . ولكننا فى لحظات معينة من التأمل بعد أن نكون قد عانينا الكثير من التجارب العاطفية ، ووصلنا الى أفكار عامة جدا عن الطبيعة والحياة ، قد يكون مصدر اللذة التى نجدها فى الشىء الجزئى هو ادراكنا أن هذا الشىء انما هو مظهر من مظاهر المبادىء الكلية . فحينئذ قد تصبح السماء الزرقاء مصدر غبطة لأنها تبدو لنا أولا صورة لراحة الضمير ، أو لشباب الطبيعة الخالد وصفائها رغم انتشار الفساد فى العديد من جزئياتها . الا أن قدرة السماء على التعبير هنا مصدرها صفات معينة فى إحساسنا تربط بين السماء وكل ما هو يفيض بالصفاء والسعادة ، وحينما يتجسم جوهر الصفاء والسعادة فى أذهاننا فى فكرة الله ترتبط السماء بهذه الفكرة أيضا .

وهكذا نجد أن أكثر النظريات بطلانا وتحكما ، والتى يتحتم علينـا رفضها كتفسير عام للحياة الجمالية قد نستطيع أن نقبلها باعتبارها وصفا

لاحدى اللحظات الجمالية المعينة . فمن النادر أن يكون ما نسميه الحدس الأفلاطونى علميا ، ومن النادر أنه يفسر لنا الظواهر أو يعرض لنا القانون الحقيقى الذى تتبعه الأشياء ، ومع ذلك فغالبا ما يكون هو ذاته أسمى تعبير عن تلك الفاعلية التى يحاول عبثا أن يجعلها قريبة الى الأفهام . فالعاشق المتيم يعجز عن فهم التاريخ الطبيعى للحب لأنه يعيش بكليته فى أسمى مراحل تطور الحب وآخرها . ولذلك حار الناس دائما فى حكمهم على الأفلاطونيين لأن نظرياتهم تتميز بالكثير من المغالاة ومع ذلك ففيها قدر كبير من الحكمة . ان الأفلاطونية تعبير عن غرائزنا الطبيعية ، تعبير جميل يدل على الحس المرهف ، فهى تجسيد للضمير وتعبير عن أعمق آمالنا . ولذلك كان للفلاسفة الأفلاطونيين سلطان طبيعى باعتبارهم يقفون على قمة التجربة البشرية التى لا يستطيع العامة الوصول اليها وان كانوا بالطبيعة ينزعون الى بلوغها على نحو لاشعورى .

وحينما يقول لك أحدهم ان الجمال هو تكشف الله للحواس فانك تتمنى لو تمكنت من فهم قوله ، وتبحث عن حقيقة عميقة فى طيات غموضه ، بل انك لتجله لسمو تفكيره ، وقد يؤدى بك تقديرك له الى موافقته كما لو كان ما يقوله قضية يقبلها العقل . وفى هذه الحال تسود تفكيرك الى الأبد عقيدة لفظية سرعان ما تتجمع حولها عواطفك من حب وكراهية ، وكلما قل تفكيرك فى المعنى الأصلى لهذه العقيدة زاد ايمانك بها رسوخا وقوة ، وكنت ممن يعملون بنصيحة مفيستوفوليس (الذى يقول فى مسرحية « فاوست » لجوته) :

« على العموم اتبع اللفظ .

فهكذا تدخل من الباب الأكيد الذى يؤدى الى معبد اليقين » .

ومع ذلك فلو فكرت فى المسألة لاتضح لك كيف أن قول هذا الأستاذ الكبير ليس فى الواقع تفسيرا موضوعيا لطبيعة الجمال ومصدره ، وانما هو تعبير غامض عن تجربته العاطفية المعقدة .

ان من صفات الله ، ومن كماله الذى تتأمله فى فكرتنا عنه ، هو أنه لا توجد فيه ثنائية أو تعارض بين ارادته ورؤيته ، بين دوافعه الطبيعية وأحداث حياته . وهذا هو ما نقصده عادة حينما نسمى الله الخالق القادر على كل شيء . واننا نلاحظ أننا حينما نتأمل الجمال تصبح لملكات الادراك الحسى لدينا صفة الكمال هذه . بل اننا لنستمد تصورنا للحياة الالهية من تجربتنا للجمال والسعادة ، من ذلك الانسجام الذى يتحقق آنا بعد آن بين طبيعتنا والبيئة المحيطة بنا . ولهذا فوصفنا الجمال بأنه ظهور الله للحواس قول مناسب حقا ، لأن ادراك الجمال يبين لنا فى ميدان الحس مثلا ذلك الكمال الذى نخلعه عادة على فكرة الله .

الا أن أولئك الفلاسفة الذين يعيشون فى عالم من أمثال هذه التشبيهات لن يعنوا عادة بالتساؤل عن ظروف هذا الكمال فى تأدية الملكات لوظيفتها وعن شروطه وأنواعه ، وبعبارة أخرى انهم لن يهتموا بالتفكير فى كيفية ادراكنا للجمال على الاطلاق أو فى كيفية تكويننا أية فكرة عن الله . ولن يلم بهذه المشكلة الأخيرة سوى الضرب الآخر من الفلاسفة ، وأعنى أولئك الذين يتبعون أبيقور فى نظرته الدنيوية . غير أن التأثر أسهل من التعلم ، ويميل الناس الى الاعتقاد بأن اللغة النبيلة التى لا تخلو من الغموض معناها بالضرورة المعرفة العميقة . ولكن يجب علينا أن نميز بين حاجتين مختلفتين : الأولى هى حاجتنا الى الفهم : فنحن نبحث عن نظرية لاحدى وظائف الانسان ، نظرية تشمل شتى أوجه نشاط هذه الوظيفة ، الرفيع منها والوضيع . ولقد أخفق الأفلاطونيون تماما فى اعطائنا هذه النظرية .

أما الحاجة الثانية فهى الحاجة الى الالهام : فنحن نريد أن نغذى نفوسنا بالحكم والاعترافات التى يقدمها لنا انسان سامى الروح يتميز بملكته الجمالية تميزا واضحا. ومصدر اعجابنا بالأفلاطيونيين هو أنهم يشبعون فينا هذه الحاجة الثانية.

ان الاحساس بالجمال أفضل من معرفة الطريقة التى نحسه بها. فكون المرء ذا خيال وذوق، وكونه يحب أفضل الأشياء ويتأثر فى تأمله للطبيعة بحيث يصل الى ايمان حى بالمثل الأعلى — كل هذه أسمى بكثير مما يحق لأى علم من العلوم أن يطمح اليه؛ فالشعراء والفلاسفة الذين يعبرون عن هذه التجربة الجمالية، ويشجعوننا على أن نحذو حذوهم فنجرب الجمال عن طريق المثل الذى يضربونه لنا، انما هم يؤدون للانسانية وظيفة أسمى مما يؤديه مكتشفو الحقائق التاريخية، وهم أجدر منهم بالتبجيل والتقدير.

حقا ان التفكير النظرى جزء من الحياة، الا أنه آخر أجزائها. وتتلخص قيمته الخاصة فى اشباع حب الاستطلاع وفى تفسير ما غمض من الأشياء وفى تذليل صعابها، ومع ذلك فأكبر لذة حقيقية نجدها فى التفكير النظرى مصدرها التجربة ذاتها التى هى موضوع ذلك التفكير. فنحن لا نسترسل عادة فى تأمل الماضى لكى نعرف الحياة الانسانية معرفة علمية، وانما لكى نحيي ذكرى ما كان عزيزا علينا فيها. ولولا اعتمادى على ما فى هذا الموضوع من جاذبية لارتباطه بالكثير من أسباب اللذة لدى القارىء لما كنت آمل أن أثير اهتمام القارىء بالتحليل الذى أقوم به فى هذا البحث.

الا أن اعترافنا بسمو تجربة الجمال على التفكير النظرى فيه لا ينبغى أن يجعلنا نقبل مجرد التعبير عن الاحساس الجمالى تفسيرا له. فحينما يتحدث أفلاطون عن المثل الأزلية التى تحاكيها كل ضروب الكمال انما هو فى الحقيقة يعبر عن الوعى الأخلاقى. فضميرنا وذوقنا يضعان هذه

المثل ، ذلك أننا فى الحقيقة نضع مثلا أعلى حينما نصدر حكما ، وجميع المثل مطلقة وخالدة بالنسبة للحكم الذى ينطوى عليها لأننا حينما نكتشف أن الشيء خير أو جميــل ونصفه بهذه الصفة انما نصدر حكما مطلقا ، والمعيار الذى يثيره حكمنا انما هو معيار مطلق فى هذه الحالة ، وينبع من طبيعتها . ولكننا فى اللحظة التالية حينما نحكم على شيء آخر على مستوى مختلف انما تثير مثلا أعلى جديدا لا يقل فى صفته المطلقة بالنسبة للحكم الجديد عن المثل الأول بالنسبة للحكم السابق . واذا كان لنا أن نعبر عن احساسنا اذن ونعترف بما يحدث لنا فى أثناء قيامنا بعملية الحكم عــلى الأشياء فاننا نقول صادقين اننا نحكم دائما بالنسبة لمثل مطلق فى أذهاننا ، وتصبح قيمة الشيء فى اتفاقه وهذا المثل . كذلك اذا حاولنا وصف هذا المثل فلن نستطيع أن نقول عنه — اذا توخينا الصدق والدقة — الا أنه تجسيد للخير المطلق .

فكل ما هو جميل انما يحتوى على هذا الكمال الذى يستحيل تحديده وتوصيله الى الغير والذى هو على حد قول الشاعر :

« يشبه النجم الذى يشع من بعيد حيث يقيم الخالدون » .

واذا أردنا تعبيرا عن هذه التجربة فيلزمنا أن نذهب الى الشعراء وكبار النقاد الملهمين وبالأخص الى الأمثلة الخالدة Parables التى يقصها أفلاطون . أما اذا كنا نريد أن نزيد من فهمنا بدلا من تهذيب حساسيتنا فيجدر بنا حينئذ أن نطوى هــذه الكتب الممتعة جميعــا ، فلن نجد فيها ما يزيدنا علما فيما يتعلق بالأسئلة التى تلح علينا الحاحا شديدا ألا وهى : كيف ينشأ المثل الأعلى فى أذهاننا ؟ وكيف نقارن شيئا معينا بهذا المثل ؟ وما هى الصفات المشتركة بين الأشياء الجميلة جميعا ؟ وما جوهر المثل

المطلق الذى تنزع جميع المثل الى التلاشى فيه ؟ وأخيرا كيف تتولد لدينا الحساسية ازاء الجمال وكيف تقومه ؟ . واذا كان من الممكن وجود علم يدرس الطبيعة الانسانية فان الاجابة عن هذه الأسئلة لابد وأن تكون من الأمور الممكنة . فنحن اذن أبعد ما نكون عن التنكر لبصيرة الأفلاطونيين ، حتى لترانا نتمنى أن نجد ما يفسرها وما يسوغها بوجه من الوجوه وذلك بأن نبين أنها التعبير الطبيعى ، بل هى أسمى تعبير أحيانا عن المبادىء المشتركة التى تقوم عليها الطبيعة البشرية .

الجزء الأول

طبيعـــة الجمـــال

١ ـ فلسفة الجمال هى نظرية فى القيمة

من السهل أن نجد تعريفا للجمال يشرح هذه اللفظة فى كلمات معدودة على نحو مفيد . فانا لنعلم — استنادا الى الثقات الممتازين — أن الجمال هو الحق ، أو هو التعبير عن المثالى ، أو رمز الكمال الالهى ، أو المظهر الحسى للخير . ومن السهل أن نجمع عددا كبيرا من أمثال هذه الأقوال التى تعدد مآثر الجمال . ولا شك أن هذه الأقوال تبعث على التفكير كما أنها تولد فى نفس السامع لذة مؤقتة ، الا أنهـا لا تقدم لنا ايضاحا يدوم ؛ فالتعريف الذى يستطيع أن يقوم بوظيفة التعريف الحقة لابد وأن يكون على الأقل عرضا لمصدر الجمال ومكانته والعناصر التى يتألف منها باعتباره موضوعا للتجربة الانسانية . ويتحتم عليه أن يدلنا بقدر الامكان عـلى الأسباب التى تؤدى الى ظهور الجمال والمواضع التى يظهر فيها وكيف يظهر ، وعلى الشروط التى يجب توافرها فى الشىء لكى يصبح جميلا ، وتلك العناصر التى تتألف منها الطبيعة البشرية التى تولد الحساسية ازاء الجمال ، وكنه العلاقة بين تركيب الموضوع واثارة هذه النزعة الجمالية فى نفوسنا . ولا شىء أقل من ذلك يستطيع بحق أن يعرّف الجمال أو أن يجعلنا نفهم ماهية التذوق الجمالى . وتعريف الجمال بهذا المعنى هو مهمة هذا الكتاب بأسره ، وهى مهمة لا يمكن أداؤها على الوجه الكامل فى حدود هذا الكتاب .

وقد تفيدنا الأسماء التى أطلقت على موضوعنا فى الماضى فى أنها قد تعطينا فكرة عن كيفية بدء هذا التعريف . لقد أطلق كثير من الكتاب فى القرن الماضى اسم « النقد » على فلسفة الجمال ، بل لا يزال هذا الاسم يستخدم الآن لوصف التقدير للأعمال الفنية تقديرا تؤيده الحجة العقلية . الا أننا لن نستطيع مثلا أن نصف نشوتنا بالطبيعة بأنها نقد . فنحن لا ننقد غروب الشمس وانما نحسه ونستمتع به . واذا استخدمنا لفظة « النقد » فى هذا المجال فاننا بذلك نؤكد — أكثر مما ينبغى — عنصر الحكم الواعى والمقارنة بالمعايير . ولكن الجمال لا يدرك عادة على هذا النحو وان كان يوصف فى هذه الحدود غالبا . فنحن لا نبدى اعجابنا بما هو بديع حقا فى الطبيعة والفن نتيجة تطبيق قاعدة معينة وانما هو العكس ، فهذه الموضوعات الرائعة هى التى تعطينا معيارا أو مثلا يقيس به النقاد الأعمال الدنيا .

لذلك استخدم عصرنا هذا — الذى هو عصر العلم وعصر المصطلحات — لفظة أكثر تفقها ، هى لفظة الاستيتيقا (علم الجمال — Aesthetics) ومعناها نظرية الادراك الحسى ، أو التأثرية . ولكن اذا كانت كلمة النقد أضيق مما ينبغى لكونها لا تشير الا الى أحكامنا الواعية فان لفظة الاستيتيقا فيما يبدو ذات مدلول أوسع من اللازم يشمل كل ضروب اللذة والألم ان لم يشمل شتى أبواب الادراك الحسى . لقد استخدمها الفيلسوف « كنط » — كما نعلم — ليدل بها على نظريته فى الزمان والمكان بوصفهما صورتى الادراك بأسره . كما أن البعض قد ضيق من مجالها بحيث جعلها مساوية لفلسفة الفن .

ولكننا اذا جمعنا بين معنى لفظ النقد ومعنى لفظ « الاستيتيقا » فاننا بذلك نكون قد جمعنا صفتين جوهريتين من صفات نظرية الجمال ؛ فالنقد

يتضمن الحكم فى حين تتضمن « الاستيتيقا » الادراك الحسى . ولكى نحصل على المجال الذى يشترك فيه الاثنان والذى توجد فيه الادراكات الحسية النقدية أو الأحكام التى هى ادراكات حسية يلزمنا أن نوسع من تصورنا للنقد الواعى بحيث يشمل تلك الأحكام القيمية التى هى غريزية ومباشرة ، أى بحيث يشمل حالات اللذة والألم ، وفى نفس الوقت يتحتم علينا أن نضيق من تصورنا للاستيتيقا بحيث نستبعد منها كل ادراك ليس تذوقا ، ولا تقديرا ، ولا يجد قيمة فى موضوعه . وهكذا نصل الى مجال الادراك النقدى أو التذوقى ، وهذا على وجه التقريب هو المجال الذى ننوى دراسته .

واذا كنا سنحتفظ بلفظة « الاستيتيقا » التى أصبحت شائعة الآن فنستطيع أن نقول حينئذ ان موضوع « الاستيتيقا » هو ادراك القيم . ومعنى القيمة وشروطها هو الأمور التى تجب دراستها أولا .

لقد أصبح من الشائع لدى الفلاسفة منذ أيام ديكارت امكان تفسير كل حدث مرئى فى الطبيعة عن طريق حدث مرئى سابق له ، كما أصبح من الشائع افتراض أن كل حركة ، مثل حركة اللسان فى الكلام أو اليد أثناء عملية الرسم ، قد لا يكون لها سوى علة فيزيقية . ولكن لو كان الوعى ثانويا للحياة على هذا النحو بدلا من أن يكون جزءا جوهريا منها لأمكن للجنس البشرى أن يوجد على ظهر الأرض ويكتسب جميع الفنون اللازمة لوجوده دون أن يجرب احساسا واحدا أو فكرة أو عاطفة واحدة . وفى هذه الحال كان يمكن لعملية الاختيار الطبيعى أن تحقق بقاء تلك الكائنات الآلية التى استجابت للبيئة التى تعيش فيها على نحو نافع ، ويكون الانسان قد نمى فى نفسه غريزة البقاء فتجنب الأخطار دون أن يشعر ازاءها بأى خوف ، وانتقم لنفسه مما لحق به من الضرر دون أن يعتريه أى احساس

بالألم . وفى ذلك العالم الخيالى يكون تكوين الانسان قد بلغ أقصى حد من الكمال ، بحيث أصبح يعبر عن أهم مصـــالح الانسان ، فلا يسعى الانسان الا الى كل ما فيه خير ممكن ، اذ توجد فى أعماقه نزعات تلقائية الى تجنب بعض الأحداث وخلق الأحداث الأخرى . ويصبح من الممكن للمشاهد الخارجى أن يرى علامات الفكر الذى يخفى عليه الآن . ولكن لا شك أنه لن يكون فى هذه العملية بأسرها أى تفكير أو ترقب وتوقع ، أو أى مجهود واع .

وقد يتخيل المشاهد وجود غايات وأهداف واعية يسعى اليها هــذا الانسان فى فعله ، كما تتخيل ذلك فى حالة الماء الذى يسعى الى الوصول الى مستواه العام أو فى حالة الفراغ الذى تمقته الطبيعة . ولكن ذرات المادة ذاتها لن تكون واعية أبدا بوجودها معا فى نظام معين ، بل ان الطبيعة بأسرها لن تحس بأى تغير يطرأ فى نظامها .

فنحن وحدنا ، الذين كان يجوز لهم أن يقفوا موقف المشاهدين لهذه العملية ، نستطيع أن تتبين مقدار تقدمها أو بلوغها غاية معينة ، ونستطيع أن نفعل ذلك بفضل عاداتنا واهتماماتنا . فنعتقد أنها بلغت غايتها حينما تتحقق فى النتيجة التى وصلت اليها مطالبنا العملية أو الجمالية ، ونرى فيها تقدما حينما تقترب من تحقيق هذه المطالب . ولكن اذا استثنينا أنفســنا وميولنا الانسانية فلن نجد فى هذا العالم الآلى أى عنصر من عناصر القيمة . فنحن حينما نستبعد الوعى فانما نستبعد امكانية القيمة أيضا .

غير أن القيمة لا تزول من العالم بزوال الشعور فحسب ، ولاثبات ذلك نستطيع أن نجرد كلية التجربة الانسانية من أحد عناصرها على نحو أقل تطرفا من الحالة السابقة ، ونتصور كائنات انسانية ذات طابع عقلى صرف ،

عقولا تنعكس فيها تغيرات الطبيعة بلا انفعال واحد. ففى امكانها ملاحظة كل حدث وكل علاقة وتوقع تكرار الأحداث ، الا أن كل ذلك يحدث بلا أى أثر للرغبة أو اللذة أو الأسف ؛ فهى لا تشمئز من شىء ولا تفزع من شىء . وبالاجمال يمكننا تصور عالم يتألف من الفكر ويخلو تماما من الارادة . فى هذه الحالة لابد وأن تختفى القيمة تماما كما اختفت فى حالة انعدام الوعى تماما . وهكذا فلكى يوجد الخير فى أى صورة من صوره لا يلزم وجود الوعى فحسب وانما يلزم وجود الوعى العاطفى . فالملاحظة وحدها لا تكفى وانما ينبغى أن يوجد التذوق الى جانبها .

٢ ـ التفضيل موضوع لا عقلى فى نهاية الامر

نستطيع اذن الآن أن نقرر هذه البديهية الهامة لكل فلسفة أخلاقية ، والقاضية فى الوقت نفسه على طائفة من متناقضات الفكر التى ما تزال تلح علينا ؛ وهى أنه لا توجد أية قيمة منفصلة عن تقديرنا لها ، كما أنه لا يوجد أى خير منفصل عن تفضيلنا له على عدمه أو على نقيضه . فجوهر السمو وأساسه انما هما فى التقدير والتفضيل . أو ، كما عبر سبينوزا عن هذه الفكرة بوضوح ، نحن لا نرغب فى الشىء لكونه خيرا وانما يكون الشىء خيرا لأننا نرغب فيه .

حقا اننا لا نزال نستعمل صفة الخير والشر حتى حينما لا نستجيب استجابة غريزية ازاء الأشياء ، نستخدمها بوصفها مجرد اصطلاح لغوى . فقد نتفق على أن هذا الفعل شر ، أو على أن هذا البناء جميل لأننا نتبين فيه صفات تعلمنا أن ننعتها بهذه الصفة . ولكننا فى هذه الحال لا نصدر حكما خلقيا أو جماليا طالما لا نجرب ولو ذرة من انفعال الاستنكار أو المتعة الحسية ، وانما نستعمل اللغة استعمالا سليما فحسب ونعيش فى عالم

الألفاظ الجوفاء . والقضايا اللفظية الآلية التى تفهم خطأ على أنها أحكام قيمية انما هى القناع الأكبر الذى نخفى وراءه عجزنا فى هذه المسائل . وما أسرع الشخص الذى تعوزه الحساسية فى استخدام الألفاظ استخداما تقليديا ! ولكننا لو اعتمدنا اعتمادا أكبر على مشاعرنا الحقيقية لتنوعت أحكامنا وأصبحت أحكاما حقيقية ذات مدلول مفيد . ان الأحكام اللفظية غالبا ما تكون أداة مفيدة للتفكير ، ولكن القيمة لا يمكن تحديدها فى نهاية الأمر عن طريق هذه الأحكام .

ان القيم تنبع من الاستجابة المباشرة للدافع الحيوى ، وهى استجابة لا يمكن تفسيرها ، كما أنها تنبع من الجزء اللاعاقل من طبيعة الانسان . فالجزء العقلى من طبيعتنا هو فى جوهره نسبى ؛ انه يقودنا من المعطيات الى النتائج أو من الجزئيات الى الكليات ، ولكنه لا يمدنا أبدا بالمعطيات التى يعمل بها . فاذا قررنا لحالة من حالات التفضيل أو لمبدأ من المبادىء أنه مطلق وأولى فاننا نقرر بذلك أنه لا عقلى ، لأن الاستدلال والوساطة والتركيب من وظائف العقل الجوهرية . وما المذهب العقلى — من حيث هو مثل أعلى — الا أمر تحكمى ويعتمد على حاجات التكوين الانسانى بما فيه من خصائص محددة ، شأنه فى ذلك شأن غيره من المثل . والضرورة التى يجدها الفيلسوف فى المذهب العقلى من حيث هو مثل أعلى انما ترجع فى نهاية الأمر الى كونه يوفر له الراحة العقلية . وعلى الرغم من أن قولنا ان العقل يتطلب الايمان بالمذهب العقلى قول سليم لفظيا فان الذى يتطلب هذا الايمان فى الحقيقة ، والذى يضفى عليه الضرورة والخير والسلطان ، ليس طبيعة العقل وانما هو حاجتنا الى هذا الايمان لكى نحقق الاقتصاد والسلامة فى فعالنا ، ولكى نحصل على لذة فهم الأشياء .

من الواضح أن الجمال هو نوع من القيمة ، وما قلناه عن القيمة عامة ينطبق على هذه القيمة الخاصة . لذلك كانت أول خطوة فى سبيل تعريف الجمال هى استبعاد جميع الأحكام العقلية ، وجميع أحكام الواقع أو أحكام العلاقة . فمن علامات النقد الزائف أو المتظاهر بالعلم احلال أحكام الواقع محل الأحكام القيمية . فحينما تتناول العمل الفنى أو الطبيعة من وجهة النظر العلمية ، أى من أجل علاقة العمل بالتاريخ ، أو لكى نصنف جزئيات الطبيعة فاننا لا نتناولهما التناول الجمالى . ان اكتشاف تاريخ ظهور العمل الفنى أو اسم مؤلفه له أهميته فى ميادين أخرى ، ولكنه لن يؤثر فى تقديرنا الجمالى له الا من بعيد ، عن طريق اضافة ارتباطات معينة الى الأثر المباشر الذى يولده العمل فى نفوسنا . ولن يكون لهذه الظروف أية أهمية اذا لم يكن للعمل ذاته أهمية تذكر ، أو اذا لم يولد الأثر المباشر فى النفس . وحينما يمتدح شاعر القصر مقطوعته الغنائية فى مسرحية موليير « كاره البشر » ويقول انه كتبها فى ربع ساعة يجيبه كاره البشر قائلا : « ألا ترى يا سيدى أن الزمان لا علاقة له بالموضوع ؟ » . وكذلك نستطيع أن نقول للناقد الذى يتجول الى عالم الآثار : « أرنا العمل الفنى ذاته واترك التاريخ جانبا » .

ويظهر احلال الوقائع محل القيم فى اتجاه مضاد لهذا الاتجاه السابق حينما يصبح عكس الواقع هو المعيار الوحيد للسمو الفنى . فكثير من المشاهدين من أنصاف المدربين ينتقدون نتاج الفنان البسيط أو الخيالى ويتهكمون عليه لأنه كما يقولون بحق لا يراعى فى فنه نسب الواقع . والمعيار الذى يتضمنه حكمهم هو أن الصدق فى محاكاة الأصل هو شرط الجمال دائما . حقا ان الصدق عنصر من عناصر التأثير ، وفيما يتعلق بالموضوعات المألوفة لدينا يكاد يكون لا غنى عنه لأن عدم توافره يحدث

خيبة الظن وعــدم الرضا ، وهما لا يتفقان والمتعة التى يرمى اليها الفنان . فنحن تتعلم كيف نزيد من تقديرنا للحقيقة بزيادة حبنا للطبيعة ومعرفتنا بها . ولكن ليس الصدق فضيلة الا لأنه على هذا النحو عامل من عوامل المتعة التى يولدها العمل فى نفوسنا ؛ ولهذا فله نفس الأهمية التى نجدها فى عناصر التأثير الأخرى . وحينما يرفع أحدهم من مكانته ويجعله وحده العنصر الذى لا غنى عنه بحيث يعجز عن تقدير أى من العناصر الأخرى ، حينئذ يكشف هذا الفرد عن ضعف قدرته الجمالية : لقد شلت عاداته العلمية عاداته الجمالية .

ان كون الوقائع لها قيمة فى ذاتها من شأنه أن يوضح هذه المسألة وان كان من شأنه أيضا أن يزيدها تعقيدا . فنحن بطبيعتنا نغتبط بكل ادراك حسى ، وان تعرف الانسان على شىء أو دهشته لشىء لهما ضربان من الاحساس المتميز بحدته ؛ فحينما نرى قدرا كبيرا من الصدق فى المحاكاة يكون ذلك مدعاة لاغتباطنا ، وهذه اللذة التى نحس بها هى لذة مشروعة وتكوّن جزءا من الأثر العميق الذى تبعثه فى نفوسنا فنون المحاكاة جميعا . ولذلك فان الصدق والواقعية خير من الوجهة الجمالية ، ولكنهما غير كافيين وحدهما لأنه لا تتساوى محاكاة شىء بمحاكاة شىء آخر فيما يولدان من التأثير واللذة . ان الناقد محق حينما يطالب الفنان بالصدق أو مشاكلة الواقع لأن الصدق مصدر للذة ، ولما كان الصدق وحده غير كاف من الناحية الجمالية فان ذلك يدلنا على تفاوت قيمة الصدق فى العلم والفن . ان العلم هو استجابة لرغبتنا فى المعرفة ولذلك ففيه نطالب بالصدق كله ولا شىء غير الصدق ، بينما الفن استجابة لرغبتنا فى التسلية وفى اثارة حواسنا وخيالنا ، ولذلك فالصدق يدخل فيه فقط بمقدار خدمته لهذه الغايات .

بل ان القيمة العلمية للصدق ذاتها ليست أولية أو مطلقة ، اذ أنها تقوم

على اعتبارات بعضها عملي وبعضها الآخر جمالي . فسيطرتنا على بيئتنا تزيد زيادة هائلة حينما تأخذ أفكارنا بالتدريج فى مطابقة الوقائع عن طريق عملية الاختيار الشاقة (فالحدس يوجد فى الصدق والخطأ على السواء وهو وحده يعجز عن حسم الأشياء ما لم تسيطر عليه التجربة) وهذه هى القيمة الأساسية للعلم الطبيعى ، والثمرة التى يؤتيها لنا اليوم . فليست رؤيتنا للطبيعة والحياة أفضل من رؤية أسلافنا ، ولكننا نمتاز عنهم فى زيادة مواردنا المادية . ولهذا السبب كانت معرفة الحقيقة عن تكوين الأشياء وتاريخها خيرا . وهى أيضا خير لأنها توسع من أفقنا ، ولأن منظر الطبيعة رائع عجيب ملىء بالجدية والحزن الهادىء والسكينة الكبرى ، ولذلك فحينما نتأملها نسترد حقوقنا بوصفنا أبناء هذا الكوكب فنألفه ونستعيد علاقتنا الطبيعية بهذه الأرض . هذه هى القيمة الشعرية للنظرة العلمية للعالم . ومن هاتين الفائدتين : الفائدة العملية والفائدة الخيالية يستمد الصدق كل ما له من قيمة .

وهكذا يجب أن نضع الأحكام الجمالية والخلقية معا فى معيار واحد ، مميزين بينها وبين الأحكام العقلية ؛ فالأحكام الجمالية والخلقية أحكام قيمية على حين أن الأحكام العقلية أحكام واقعية ، واذا كان لها أية قيمة فان قيمتها مستمدة من غيرها ، فالمسوغ الوحيد للحياة العقلية بأسرها هو فى ارتباطها بلذاتنا وآلامنا .

٣ ـ الفرق بين القيم الخلقية والقيم الجمالية

ان العلاقة وثيقة بين الأحكام الجمالية والأحكام الخلقية ، بين ميدانى الجمال والخير ، غير أن التمييز بينهما هام . وأحد عناصر هذا التمييز هو أن الأحكام الجمالية ايجابية أساسا ، بمعنى أنها تنطوى على ادراك

لما هو خير ، فى حين أن الأحكام الخلقية فى أساسها سلبية ، أى انها ادراك للشر . وعنصر آخر من عناصر التمييز هو أن الحكم فى حالة ادراك الجمال ينبع بالضرورة من ذات الموضوع ويقوم علـى طبيعة التجربة المباشرة ، ولا يستند أبدا على نحو شعورى الى فكرة المنفعة التى قد تنتج عن التجربة ، أما الأحكام القيمية الخلقية فانها ، حينما تكون ايجابية ، تقوم على الادراك الواعى للفائدة التى تترتب على التجربة . وهذان التمييزان فى حاجة الى بعض الايضاح .

ان مذهب الأخلاق الذى يقوم على مبدأ اللذة كان وما يزال يتحتم عليه أن يناضل الحاسة الخلقية لدى الانسان . فالنفوس الجادة التى تحس بكرامة الحياة وأهميتها تثور ضد الفكرة القائلة بأن غاية السلوك السليم هى اللذة لأنهم يرون أن اللذة عادة اغراء يجب مقاومته ، بل يذهب بعضهم الى أبعد من ذلك فيجعل من تجنب اللذة فضيلة من الفضائل . والحقيقة هى أن الأخلاق لا تهتم أساسا بتحقيق اللذة ، وانما هى فى أعمق قواعدها وأقواها تهتم بتجنب الألم . فهناك بعض الزيف فى السعى الواعى وراء اللذة ، كما أنه مما يثير الضحك أن نجعل من واجبنا أن ننشد المتعة . فنحن لا نشعر بأى واجب يدفعنا الى هذا الاتجاه ، وانما ننشد اللذة على نحو طبيعى مباشر بعد أن ننتهى من عملنا فى الحياة ، وأهم ما تتسم به اللذات هو أننا نحس بالحرية والتلقائية حينما نستمتع بها .

أما واجبنا الجاد فى الحياة فهو الهروب من تلك الشرور المرعبة التى تتعرض لها طبيعة حياتنا : مثل الموت والجوع والمرض والاعياء والعزلة والاحتقار . وحينما يتكلم الضمير فانه يتكلم فى الحقيقة بصوت يستمد سلطانه من تلك الشرور المرعبة التى تقبع كالأشباح وراء كل أمر أو نهى أو قاعدة خلقية . وان من أنصت الى صوت الضمير وتأثر به كما ينبغى

يحس بلا ريب بأن السعى وراء اللذة مسألة بالغة حد التفاهة ، ويحس بأن الانسان الذى يندفع وراء الملاذ وشتى التجارب الحسية المتغيرة انما مصيره الوقوع فى الأخطار المميتة دون أن يعى . ولكن حالما يتطور المجتمع ، ويخرج من المرحلة الأولى التى كان فيها واقعا تحت ضغط البيئة ، ويحس بأنه الى حد معقول قد أمن خطر الشرور الأولية ، نجد أن الأخلاق يدب فيها التهاون والتساهل . والأشكال التى تأخذها الحياة بعد ذلك لن يفرضها سلطان الأخلاق وانما الذى يحددها هو عبقرية الجنس ، والفرص السانحة ، وأذواق الأفراد ومواردهم . ويتنازل حكم الواجب والقانون لحكم السماح والحرية .

ان تقدير الجمال ، وتجسيده فى الفنون ، من ضروب النشاط التى لا نمارسها الا وقت العطلة والفراغ ، حينما تتخلص لفترة محدودة من ظل الشر ومن عبودية الخوف وتتبع طبيعتنا حيثما تقودنا . وهكذا فان القيم التى نعنى بها فى ميدان الجمال قيم ايجابية ، فى حين وجدنا أنها كانت سلبية فى ميدان الأخلاق . ولا نكاد نستثنى من ذلك القبح ، لأن القبح ليس مصدرا لألم حقيقى : بل انه فى ذاته مصدر تسلية . واذا أوحى القبح بمشاعر نفور تهدد الحياة فان وجوده فى هذه الحال يصبح شرا حقيقيا ، وبالتالى تجدنا نأخذ منه موقفا عمليا خلقيا . وكذلك فان الشىء الجميل الذى يبعث على اللذة لا يكون أبدا كما رأينا موضوع أمر خلقى حقيقى .

٤ ـ العمل واللعب

لدينا الآن اذن عنصر هام من عناصر التمييز بين القيم الجمالية والخلقية . وهو نفس العنصر الذى يشار اليه فى التمييز المعروف بين العمل واللعب . وقد يستخدم هذان اللفظان بمدلولات مختلفة ولذلك فأهميتهما فى التصنيف

الخلقى تختلف باختلاف هذه المدلولات . فنستطيع أن نسمى كل نشاط غير نافع لعبا ، أى النشاط الذى ينبع من دافع سيكولوجى الى افراغ طاقة لم تتطلبها ضرورات الحياة . والعمل اذن يقصد به حينئذ كل فعل ضرورى أو نافع للحياة . ومن الواضح أنه اذا ميزنا موضوعيا بين العمل واللعب على أساس أن الأول نافع والثانى غير نافع فان كلمة عمل تصبح كلمة مدح فى حين تصبح كلمة لعب كلمة ذم وانتقاص . فلا شك أنه يكون من الأفضل لو أننا استفدنا من جميع طاقتنا ولم نضيع أى جزء منها فى حركة غير هادفة . وبهذا المعنى يكون اللعب دليلا على نقص فى التكيف . ويناسب اللعب الطفولة لأن الجسد والعقل فى هذه المرحلة لا يكونان صالحين بعد لمواجهة البيئة ، غير أنه لا يتفق والرجولة ويكون مدعاة للاحتقار والشفقة فى الشيخوخة لأنه فى هذه الحالة يدل على هزال الطبيعة الانسانية وعجزها عن استغلال الفرص التى تهيئها الحياة .

اللعب اذن فى جوهره غير جاد . ولهذا فقد نفر فريق ممن فهموا اللعب بهذا المعنى ، نفروا من المدرسة التى تعتبر الملذات الاجتماعية والفن والدين صنوفا من اللعب ، ويشاركهم كل مفكر متحرر فى هذا النفور . اذ يبدو أن هذه المدرسة تنتقص من قدر أنواع النشاط الانسانى هذه بتسميتها اياها لعبا ، وتدعى أن مصيرها هو الزوال بالتدريج باقتراب الجنس البشرى من مرحلة النضج . ولكن اذا كان معنى عملية التكيف هو القضاء على زينة الحياة التى لا فائدة منها فان التطور فى هذه الحال يؤدى الى فقر الطبيعة البشرية بدلا من اثرائها . ولربما كان التطور ينزع بالفعل فى هذا الاتجاه ، وربما كان أجدادنا المتبربرون يعيشون حياة أفضل من تلك الحياة التى سيحياها أحفادنا المتكيفون مع البيئة ، ذلك لما أوتوا من عواطف متوقدة وأساطير الى جانب كدحهم وحروبهم .

ولكن دعونا نأمل أن ذلك العقل المتطور الذى لن يفكر الا فى كل ما هو نافع سيظل يحتفظ بقليل من الخيال ـ ومهما يكن مجرى التاريخ فى المستقبل (ولسنا هنا معنيين بالتنبؤ) فلن يؤثر ذلك فى تصورنا لما هو مرغوب فيه . وان الانتقاد الذى يوجه الى النشاط التلقائى اللذيذ على أساس أنه عديم النفع للبقاء انما يدل على تقييم غير نقدى للحياة ، تقييم يهتم بالحياة لذاتها بغض النظر عن مضمونها . فهى نظرة تعتبر أن أهم وظائف الحياة هى خلق حركة مستمرة ؛ نعم ان عدم النفع تهمة فيها القضاء على أى فعل يفرض فى أدائه أنه انما قصد الى ما فيه من نفع ، وأما الأفعال التى تؤدى لذاتها (لا لنفعها) فهى تبرر نفسها بنفسها .

ومع ذلك فقولنا ان النشاط الخيالى الحر للانسان هو ضرب من اللعب انما هو وصف مناسب بلا شك ، وذلك لأنه نشاط تلقائى ولا يقوم به الانسان تحت وطأة الضرورة الخارجية أو الخطر . حقا ان المنفعة التى يعود بها هذا النشاط على الانسان لأجل بقائه ربما هى منفعة عارضة غير مباشرة ، الا أن ذلك لا يفقده قيمته ، وانما هو العكس . فاننا نستطيع أن نقيس درجة السعادة والتمدين التى يصل اليها الجنس البشرى بمدى ما يبذله هذا الجنس من طاقة فى العمل التلقائى المتحرر من الضرورة وفى تجميل الحياة وفى تثقيف الخيال ـ فالانسان يجد نفسه ويحقق سعادته فى الجهد التلقائى الذى تبذله ملكاته . والعبودية هى أحط وضع للانسان ، وقد يكون الانسان عبدا للظروف البيئية القاسية تماما مثلما يكون عبدا لسيد أو لنظام معين وهو عبد عندما يبذل كل طاقته فى تجنب الألم والموت وعندما تفرض عليه فعاله جميعا من الخارج ولا تبقى له القدرة على الاستمتاع الحـــر .

وبهذا المعنى يختلف مدلول كل من العمل واللعب ويصبح العمل مساويا للعبودية ، واللعب مساويا للحرية . ومرد الاختلاف فى هذا المعنى هو أننا نميز بينهما الآن من وجهة نظر ذاتية . فلا نعنى بالعمل كل فعل نافع ، وانما ما نفعله مرغمين وما تدفعنا اليه الضرورة . ولا نعنى باللعب كل فعل غير نافع ، وانما ما نفعله تلقائيا ولذاته سواء أكان له نفع فى نهاية الأمر أم العكس . وبهذا المعنى قد يصبح اللعب هو أكثر الفعال نفعا لنا . وبدلا من أن يفضى التكيف التدريجى مع البيئة الى الغاء اللعب سيؤدى هذا التكيف ذاته الى الغاء العمل ونشر اللعب على نطاق عام . فحينما يقضى الجنس البشرى على شتى أنواع الصراع وعلى الأخطاء الغريزية فانه سيصبح فى مقدوره أن يفعل تلقائيا كل ما من شأنه أن يجلب الرخاء ، وستتمكن اذن من الحياة آمنين من الخطر دون أن تؤثر فينا أو تحد من نشاطنا الضرورة الخارجية .

٥ - جميع القيم قيم جمالية بمعنى من المعانى

وبهذا المعنى الثانى الذاتى تصبح كلمة العمل اذن هى التى تتضمن الذم والانتقاص فى حين تدل كلمة اللعب على المدح . وفى هذه الحال لن يتردد أى فرد يشعر بما لأمور الخيال من أهمية وكرامة فى أن يقبل التصنيف الذى يدخل هذه الأمور فى باب اللعب . ولا نقصد بادراجها ضمن اللعب أنها عديمة القيمة وانما الذى نعنيه هو أن قيمتها هى فى ذاتها ، وانها تحتوى على أحد مصادر القيم جميعا . فمن الواضح أن كل ما هو قيم حقيقة لابد أن تكون قيمته فى ذاته . فالشىء النافع خير لما يترتب عليه من نتائج حسنة تؤدى الى الخير ، الا أن هذه النتائج لا يمكن أن تظل طول الوقت مجرد وسائل نافعة أو حسنة ، وانما لابد أن نصل فى نهاية الأمر الى

الخير الذى هو خير فى ذاته ولذاته ، والا كانت العملية بأسرها عقيمة وكانت الفائدة التى وجدناها فى الشىء فى بداية الأمر مجرد وهم من الأوهام . وهكذا نصل الى العنصر الثانى فى تمييزنا بين القيم الجمالية والخلقية ، وهو ما فى القيم الجمالية من صفة مباشرة .

فاذا حاولنا أن نستبعد من الحياة كل ما فيها من شرور — كما حاول عامة الناس بخيالهم أن يفعلوا أحيانا — فانه لن يتبقى فيها سوى اللذات الجمالية التى تتألف منها السعادة الخالصة . فالعواطف والشهوات نفسها التى تبعث على الرضا والتى نجد فيها السعادة فى هذه الدنيا انما تتخذ لونا جماليا حينما تتصورها ثابتة ، غير قابلة للضياع أو التغيير . فالآلهة على جبل الأوليمب (مثلها مثل الملائكة التى تقدس الله) لا يقدس بعضها فى بعضها الآخر سوى الصفات الخالدة المجسمة فيهم ، أو الجواهر التى يجلب تأملها السعادة ، شأنها فى ذلك شأن الجمال . ولم يمكن الرمز الى جلال السماء الا بالنور والموسيقى . وحتى معرفة الحقيقة التى يجعلها أكثر فلاسفة الدين رزانة جوهر الرؤية الربانية انما هى متعة جمالية . فحينما لا تؤدى الحقيقة الى أية منفعة عملية تصبح المتعة التى تولدها فى النفوس متعة خيالية ، وتصبح قيمتها قيمة جمالية ، شأنها فى ذلك شأن المنظر الطبيعى .

وان رد القيم جميعا الى التذوق المباشر أو الى النشاط الحيوى الحسى أمر لازم لا مناص منه بحيث أنه استرعى انتباه أولئك الذين آمنوا بالمذهب العقلى بكل شجاعة . الا أن ذلك لم يدفعهم الى تحرير الخير الجمالى من الارتباطات العملية والى جعله القيمة الخالصة الايجابية الوحيدة فى الحياة ، وانما دفعهم الى انكار الخير الخالص الايجابى كلية .

وطبيعى أن هؤلاء المفكرين يفترضون أن القيم الخلقية قيمتها فى ذاتها ، وأنها أسمى من غيرها ، ولكن لما كانت هذه القيم لا تظهر لولا وجود الشرور الطبيعية بالفعل أو احتمال وجودها فى المستقبل القريب ، فانهم آمنوا بالمبدأ المتناقض الذى يقول انه لولا الشر لما أمكننا أن تتصور أى خير على الاطلاق .

ولا شك أن الذى دفع هؤلاء الفلاسفة الى أخذ هذا الموقف هو المطالب القاسية التى فرضها عليهم دفاعهم عن الدين ، ومع أنه يكفيهم فقط لكى يتخلوا عن موقفهم هذا أن يتنسموا هواء الربيع أو يتأملوا انسانا جميل الخلقة ، فان مزاجهم الخلقى الصارم وخيالهم المقيد منعاهم من اعادة النظر فى افتراضهم الأساسى ومن تصور الأخلاق وسيلة فحسب ، لا غاية فى ذاتها ، وباعتبارها الثمن الذى يدفعه الانسان لكونه لم يتم تكيفه مع البيئة ، أو النتيجة التى تترتب على خطيئة الانسان الأولى وهى عدم كمال تكيفه . ان الأخلاق تقيد سلوك الانسان فى حدود ما هو ممكن ومأمون . وما عليك الا أن تزيل الخطر والألم وكل ما يثير الشفقة لكى ترى الحاجة الى الأخلاق تختفى بدورها ، وحينئذ يصبح من الوقاحة أن ننهى أحدا عن فعل أى شيء .

ولا يعنى استبعاد القواعد الخلقية القضاء على الحياة . فالحواس ستظل متفتحة حينئذ والغرائز ستواصل نشاطها وترشد جميع المخلوقات الى الأماكن والفعال التى تناسب طبيعتها . وفى هذه الحياة المثالية سيشغل وقت فراغنا تنوع الطبيعة والأعمال الفنية اللانهائية وصحبة غيرنا من البشر . فهذه هى عناصر سعادتنا الايجابية والأشياء التى يتألف منها الربح الصافى فى الحياة بعد استبعاد ما يحوطها من ألوف المضايقات والتوافه .

٦ ـ اكتساب المبادىء العامة صفة الجمال

ليست مشاعر الرضا المختلفة التى ترمى الأخلاق الى تحقيقها جمالية فى نهاية الأمر فحسب ، وانما حينما يتكون ضميرنا وتكتسب المبادىء السليمة سلطانا مباشرا على نفوسنا يصبح موقفنا ازاء هذه المبادىء موقفا جماليا أيضا . ومن الأمثلة الواضحة لذلك الشرف والصدق والنظافة . فحينما يثير عدم هذه الفضائل اشمئزازا غريزيا فى النفوس ، كما يحدث فى حالة المهذبين من الناس ، فان الاستجابة حينئذ تكون فى جوهرها استجابة جمالية ، وذلك لأنها لا تقوم على التفكير وحب الخير وانما تقوم على حساسية المزاج . ومع ذلك فهذه الحساسية الجمالية تسمى بحق حساسية خلقية لأنها وليدة التدريب الخلقى الواعى ، ولأنها أشد فاعلية فى ايجاد الخير فى المجتمع من الفضائل الأخرى التى تتسم بالجهد ، فهى أكثر منها ثباتا وأسهل انتشارا . انها جوهر النبل والخير كما يقول اليونان ، وهى العنصر الجمالى الذى يتطلبه الخير الخلقى ، ولعلها أطيب زهرة تنتجها الطبيعة البشرية .

الا أن هذه النزعة التى تضفى على المبادىء العامة سلطانا مستقلا وتكسبها قيمة فى ذاتها قد تسبب بعض الضرر أحيانا ؛ فهى أساس الصراع بين العاطفة والعدالة ، بين الأخلاق الحدسية والأخلاق المنفعية ، وكل اصلاح انسانى هو اعادة توكيد المصالح الأولية للانسان ضد سلطان المبادىء العامة التى لم تعد تمثل هذه المصالح تمثيلا عادلا ، والتى مع ذلك ظلت تتمتع بتقديس الانسان وولائه الأعمى . وليس احتمال الوقوع فى هذه الخرافة الخلقية مقصورا على ميدان الفروسية والدين . وانما ينشأ هذا الاحتمال حينما يحل الخير المجرد محل نظيره المحسوس : وأوضح مثل لهذا الخطأ هو حالة الرجل البخيل . ومن هذا القبيل أيضا تلك المبادىء

الخلقية التى يعتنقها نصف شعبنا المحترم ؛ اذ يضحى هؤلاء الناس من أجل بعض العادات النافعة بالمزايا التى كانت فى الأصل قوام هذه العادات ومبررها ، فينشدون المعرفة الدقيقة المفصلة على حساب رحابة الفكر ، كما ينشدون الثروة على حساب الراحة والحرية .

وان مثل هذا الخطأ ليزداد لنا غواية حين يكون للهدف الثانوى فى ذاته شيء من الاستهواء الجمالى كما هى الحال فى الفكرة الرواقية التى تنادي بأن واجب المرء هو أن يلعب دوره فى الدراما العظمى للأشياء ، بغض النظر عما اذا كان ذلك سيعود بالنفع على أى انسان ؛ وفى ذلك بعض الشبه بعاطفة البخيل حين تصبح أمرا طبيعيا الى حد ما اذا لم تجد عينه فتنة فى مجرد الأرقام التى يرصد بها حسابه فى المصرف ، بل يفتنها بريق الذهب وهو يتألق . ومن هذا القبيل أيضا تلك الفكرة الجوفاء ، فكرة القيام بدور تراجيدى وفكرة المجد التى تصحب التضحية الواعية بالنفس ، فكلتاهما تأخذ بالألباب أخذا مباشرا . وهكذا يكتسب الكثير من القواعد السلوكية اللامعقولة شيئا من النبل . غير أنه يجب علينا ألا نختار أى شيء بوصفه الخير الأسمى لمجرد كونه يؤدى الى ما هو قيم ، ولكن لكونه قيما فى ذاته ، ويتحتم على هذا الشيء ألا يكون مجرد وسيلة لتحقيق قيم أخرى وانما يجب أن يكون هو قيمة فى ذاته ، وأن يكون تحقيقه معناه تحقيق هذه القيمة .

وطاعة الله بالنسبة للمسيحى ، مثل اتباع قوانين الطبيعة أو العقـل بالنسبة للرواقى ، هى موقف له قيمته العاطفية بغض النظر عن تبريره الأصلى على أساس المنفعة . وهذه القوة العاطفية التى يتضمنها هذا الموقف انما هى جوهر التعصب ، وهى التى توجد الأوامر المطلقة وتخلع عليها

سلطانا مطلقا على الضمير على الرغم من أنها لا تمثل الا ناحية واحدة من الحقيقة ، وعلى الرغم من أنها تجور على مطالب الطبيعة البشرية المتعددة .

ان الشيء الوحيد الذى يبرر طاعة الله ، أو طاعة العقل ، أصلا هو أن هذه الطاعة هى أضمن الوسائل وأقلها ألما فى نهاية الأمر لتحقيق التوازن والاتساق والوحدة بين غايات الانسان ورغباته . وهذا التبرير شيء ضرورى جدا ، فما من شهيد كان يقبل العذاب لو لم يؤمن بأن قوى الطبيعة ستقف فى صفه يوم الحساب . الا أن العقل الانسانى أشبه بدولة مليئة بالاضطرابات ولذلك لا يمكن للقوانين التى تسعى الى تحقيق أكبر خير ممكن أن تسود فيها بدون تضحية بعض العناصر فيها ، أى بدون كبت العديد من الدوافع المعينة . وهكذا يجد صوت العقل أو أمر الله ، الذى يسعى الى ايجاد أكبر قدر ممكن من السعادة ، قوى عديدة نافرة غير طيعة تناوئه وترفض الخضوع له فيسميها قوى الشر . لكن الضمير غير المتأمل ينسى أن مصدر كماله متنوع فيزعم لنفسه صفة جدية مباشرة غير مفهومة ، كما لو كانت أوامره مطلقة وتستمد سلطانها من ذاتها ، أى أنها لم تستمد ذلك السلطان اليوم أو أمس ، ولا يعلم أحد من أين جاءه هذا السلطان . ويسهل على الغريزة أن تخلق هذا الغموض الذى يكتنف الضمير ، بأن تستثير نشاطا خياليا مفعما بالحماسة مشحونا بالعاطفة . وهذا الأثر واضح فى الضمير الذى يقول به أصحاب المذهب المطلق سواء أكان ذلك فى ميدان الدين أم الفلسفة العقلية ، وهو واضح أيضا فى عاطفة الحب ؛ ففى هذه الميادين جميعا نشاهد أن المرء يجعل من الشيء المنشود شيئا فريدا محددا مختلفا تماما عن غيره ويخلع عليه عواطفه ويجعله موضوع اهتمامه ، وتصهر حرارة العاطفة شتى عمليات الارادة بحيث

لا يظهر فى وعيه سوى هذا الشيء الفريد الذى يقدسه والذى يقع تحت تأثيره .

ولكن مهما خدع هذا الموقف المعقد رجال الفعل والفصاحة فانه لا يصح أن يخدع ناقد الطبيعة البشرية . فما من شك فى أن كل خير عام لا يستمد قيمته من مشاعر الرضا الناتجة عن الجزئيات التى يمثلها انما يستمد قيمته من ذاته بوصفه فكرة جذابة لها سلطان قوى على المخيلة . ولا تقل ميزة بعض المبادىء العامة لأنها بمعنى من المعانى جمالية ، بل اننا أحيانا نفضلها على غيرها مما لا يقل عنها خيرا ، اللهم الا حينما نأخذ موقفا نفعيا حقيرا فنحذف المخيلة من الطبيعة البشرية أو على الأقل نهمل الدور الكبير الذى تلعبه فى تحقيق سعادة الانسان .

فمثلا اذا أمكن اثبات أن الملكية فى مقدورها فى حالة معينة أن تحقق الرفاهية العامة كأى نظام حكومى آخر فانه يجب تفضيل الملكية بلا شك لما لها من مزايا على غيرها من النظم تتلخص فى صفاتها الخيالية والدرامية . ولكن اذا أعمت هذه المزايا الأثيرية حزبا من الأحزاب فضحى من أجلها بمصالح الشعب الهامة فان الظلم فى هذه الحالة يبدو صارخا . الا أن الأمم عادة ، فى الحالات التى لا يبدو الاختيار فيها أمرا جليا ، تقرر بعد صراع مؤلم مقدار ما يجب عليها أن تضحى به من الحاجات العاطفية . والذى يهمنا هنا أن تتذكر أن القيمة العملية للمبدأ شيء يختلف عن قيمته الجمالية أو الذاتية ، وأن قيمة الشيء الجمالية لا يجب اعتبارها الا مجرد مزية من مزاياه تقاس بالنسبة لما يمكن أن يكون له من مساوىء خارجية . وحينما نرفض أن نقارن ونوازن بين شتى ضروب المزايا التى تنتج عن الشيء فى نهاية الأمر وذلك من أجل مبدأ مطلق يحتقر الألم والسعادة الانسانيتين ،

فحينئذ يكون لدينا مذهب أخلاقى خيالى لا يعقل ، ولا تقره التجربة . ويكون ذلك دليلا على أن المخيلة الخرافية قد غزت الميادين الرزينة العملية للأخلاق .

٧ ـ تباين اللذة الجمالية واللذة المادية

لقد ميزنا الآن — فى شىء من الدقة — الأحكام العقلية والخلقية عن مجال موضوعنا ، فتبين لنا أنه يجب علينا أن نهتم فقط بادراكات القيمة ، بل بنوع خاص من هذه الادراكات ، وهو النوع الايجابى المباشر . ولكن حتى بعد هذا التمييز لا تزال أبرز الصفات التى تميز الاحساس بالجمال غامضة ، لم تحدد بعد . فجميع اللذات قيم ايجابية ذاتية (بمعنى أن قيمتها فى ذاتها) ، ومع ذلك فليست جميع اللذات ادراكات للجمال . حقا ان اللذة هى جوهر ادراك الجمال ، ولكنه من الواضح أن لذة الجمال تتميز بشىء من التعقيد تخلو منه اللذات الأخرى ، وهو أساس التمييز الذى يمدنا به الوعى واللغة بينها وبين اللذات الأخرى . ومن المفيد أن نلاحظ درجات هذا التمييز .

ان أقل اللذات شبها بادراكات الجمال هى اللذات الجسدية . ولا نقصد باللذات الجسدية بالطبع اللذات التى تتعلق بالجسد فحسب ، وانما اللذات الجسدية تشمل هذه كما تشمل أيضا جميع صور الوعى والعناصر التى يتألف منها أيضا . حقا ان للذات الجمالية شروطها المادية ، فهى تعتمد على نشاط العين والأذن وعلى الذاكرة وغيرها من الوظائف التصورية للذهن . غير أننا لا نربط هذه اللذات بمصادرها المادية اللهم الا فى الدراسات الفسيولوجية . فالصور التى ترتبط بها اللذات الجمالية ليست صور علتها الجسدية . بينما اللذات التى نسميها جسدية ونعبر ١٠ من اللذات

الدنيا هى تلك اللذات التى توجه اهتمامنا الى أحد أجزاء الجسد والتى يكون فيها العضو الذى تنشأ فيه أكثر الموضوعات وضوحا فى الوعى .

لدينا اذن هنا تمييز واضح جدا بين اللذة المادية واللذة الجمالية ، فلابد فى اللذة الجمالية أن يكون العضو شفافا لا يعوق اهتمامنا وانما يوجهه مباشرة الى موضوع خارجي .وهكذا يمكننا أن نفسر ما للذة الجمالية من سمو ورحابة . اذ تبدو الروح فيها كما لو كانت تغتبط لنسيانها ما يربطها بالجسد من روابط ، وتتوهم أنها تحلق بحرية فى شتى أنحاء العالم وتحور فى موضوعات التفكير كيفما تشاء . فهى تقطع المسافات الشاسعة بيسر وتنتقل من الصين الى بيرو دون أن تشعر بأى تغيير أو تأثير ملحوظ فى الجسد . وتوهم الروح بأنها تحررت من الجسد مصدر نشوة كبرى ، فى حين أن الانغماس فى الجسد والتقيد فى حدود عضو من الأعضاء يخلعان على الوعى احساسا بالأنانية والغلظة أو الفظاظة . كذلك قد تفسر لنا الموضوعات الدنيا التى ترتبط باللذات المادية ما تتصف به هذه اللذات من الجلافة نسبيا .

٨ ـ ليس فصل اللذة الجمالية هو خلوها من المصلحة او من الذاتية

لقد قال القائلون أحيانا بأن الفرق بين اللذة والاحساس بالجمال هو أن المتعة الجمالية تخلو من الأنانية ، قائلين اننا فى مجال اللذات الأخرى نشبع حواسنا وانفعالاتنا ورغباتنا ، ولكن فى حالة تأمل الجمال نسمو على ذواتنا ، فتهدأ سورة انفعالاتنا ونكون سعداء فى ادراكنا لخير لا نسعى الى امتلاكه . فلا ينظر الرسام الى ينبوع الماء نظرة الرجل العطشان ولا ينظر الى امرأة جميلة نظرة الحيوان الذى يئج بالشهوة . ويزعم هؤلاء المفكرون اذن أن ما يميز اللذة الجمالية هو فى تنزهها عن الأهواء الشخصية . ولكننا

لا نرى فى ذلك تمييزا لطبيعة اللذة الجمالية بل وصفا لحدتها ودقتها ، ولا يقنع بهذا التمييز فيما يبدو الا أولئك الذين هم دون غيرهم حساسية ازاء الجمال (١) .

والنقطة الثانية هى أن خلو اللذة الجمالية من المصلحة (وهو الشىء الذى يزعمه هؤلاء الفلاسفة) ليس فى الحقيقة شيئا جوهريا . لا شك أن تذوق اللوحة الفنية ليس هو الرغبة فى شرائها ، ومع ذلك فالتذوق وثيق الصلة أو يجب أن يكون وثيق الصلة بهذه الرغبة ، كما أنه يمهد لها . فنحن لا نستهلك ما فى الطبيعة والفنون التشكيلية من جمال باستمتاعنا به ، وانما تظل لهذه الأشياء القدرة على اثارة المتعة فى مشاهد آخر . الا أن هذه مجرد ظاهرة عرضية . كما أن تلك الموضوعات الجمالية المؤقتة التى ليس الثبات من صفاتها مثل جميع حفلات التمثيل والموسيقى انما يتسابق الناس على الاستمتاع بها ويسعون الى الحصول عليها ، شأنها فى ذلك شأن

---

(١) حقا ان شوبنهور وهو ناقد بصير يؤمن ايمانا قويا بهذه النظرية ، الا ان آراءه فى السيكولوجيا تاثرت كثيرا بما فى مذهبه الفلسفى المتشائم من تعميمات . لقد كان يهمه أن يبين أن الارادة شر ، ولكنه لما كان يحس بأن الجمال خير ، أن لم يكن شيئا مقدسا ، هب الى اقناع نفسه بان مصدره هو تعطيل الارادة . غير أنه حتى فى حدود مذهبه يلاحظ ان هذا التعطيل نسبى فقط . حقا ان الرغبة فى الموضوعات الجزئية تختفى فى ادراك الجمال ولكننا مع ذلك نجد فيه ذلك الحب الأولى للنمط العام وللمبادىء العامة للأشياء ، ذلك الحب الذى هو أول شىء يجعلنا نتوهم وجود المطلق ثم يدفع هذا الوهم الى القيام بتجربة ابداعية يكون فيها القضاء على هذا المطلق . وهكذا نجد أن شوبنهور ذاته — اذا طرحنا أساطيره جانبا — يدرك أن الجمال يرضى فينا حاجة غامضة تكمن فى طبيعتنا البشرية ، مثلما تبعث الموضوعات الجزئية فى ارادتنا الجزئية لذة اكثر خصوصية واقل امدا مما تثيره المبادىء العامة . الا ان آراء شوبنهور السيكولوجية غامضة وعامة أكثرمما ينبغى ، فلم تمكنه من القيام بتحليل لمشاعر الجمال الغامضة .

غيرها من اللذات . بل ان بعض نتاج الفنون التشكيلية لا يتسنى الاستمتاع به الا للقلة وذلك لضرورة السفر الى الأماكن التى يوجد فيها وغيرها من الصعوبات التى تحول دون الحصول عليه . وفى هذه الحال نجد أن الناس ينشدون اللذة الجمالية بنفس الأنانية التى يتصف بها سعيهم وراء اللذات الأخرى .

ويبدو أن الحقيقة التى تحاول هذه النظرية تقريرها هى أنه حينما ننشد اللذة الجمالية انما ننشدها وحدها ولا يكون مأربنا فى الوقت نفسه لذة أخرى غيرها ، أى اننا لا نخلط بمتعة التأمل أى لذات أخرى مثل ارضاء الغرور وحب الملكية . وهذه حقيقة لا جدال فيها ، الا أنها حقيقة تقع فى الصميم من شتى الاهتمامات والمتع . فكل لذة حقيقية تخلو من المصلحة بمعنى من معانيها ، فنحن لا نسعى وراءها وفى نفوسنا دوافع أخرى غيرها : ففى حالة اللذة الحقيقية لا يملأ ذهن المرء أى تفكير وتدبير ، وانما تملؤه صورة لشىء أو لحدث مشبعة بالانفعال . وقد يعتبر المرء المثقف ذاته معيارا لنزعاته ، فيحاول فى حياته أن يرضيها ويزيدها نبلا وقدرا ، ولكن هذه الذات ليست الا مزيجا مركبا من الأهداف والذكريات التى كانت لها موضوعات مباشرة فى وقت من الأوقات ، موضوعات اهتم بها اهتماما مباشرا تلقائيا بدون أى اعتبار للذات فيها . ومجموعة اللذات التى تكوّن باتحادها الأنانية كانت جميعا فى البداية لذات بسيطة لا تزيد أنانية عن أكثر الانفعالات تنزها وغيرية . فالأنانية اذن تتألف من مجموعة من العناصر اللاأنانية . ولا توجد أية اشارة الى ذلك الجوهر الأسمى الذى يدعى الذات فى العواطف الطبيعية للمرء أو فى رغباته الغريزية . ومع ذلك فالشخص الذى يشغل اهتمامه كله الطعام والشراب ، وما يمتلكه من عقار وأطفال وكلاب يسمى شخصا أنانيا لأن اهتمامه على الرغم من كونه طبيعيا

وغريزيا لا يشاركه فيه غيره . بينما الرجل اللاأنانى هو الرجل الذى تنزع طبيعته نزعة أكثر عمومية ويهتم بأشياء أوسع نطاقا .

ولكن كما أن الصفة اللاشخصية فى الأفكار تستمد من موضوع هذه الأفكار ولا تستمد من الذات المفكرة أو الفاعلة (لأن كل فكرة انما هى فكرة فى ذهن شخص ما) ، فكذلك الاهتمامات اللاأنانية هى بالضرورة اهتمامات شخص ما . ولو لم نكن نهتم بالجمال ، ولو لم يكن يؤثر فى سعادتنا كون الأشياء جميلة أو قبيحة لانعدمت فينا الملكة الجمالية تماما بدلا من أن تظهر فى أقوى صورها . ان انعدام المصلحة اذن فى لذة الجمال انما هو ميزة تشترك فيها جميع اللذات الحدسية الأولية التى لا تحددها بأى حال الاشارة الى أى مفهوم عام مصطنع مثل مفهوم الذات ، الذى يستمد كل قوته من الطاقة التى يحتويها كل عنصر من العناصر التى يتألف منها . اننى أهتم بذاتى لأن « ذاتى » هى اسم يدل على جميع الأشياء التى أقدرها وأعتز بها . واذا حاول عالم الأخلاق أن يخلق من هذا الكائن اللفظى ما يسميه الشخصية ويجعلها موضع اهتمام المرء منفصلا عن الأشياء التى يهتم بها والتى هى جوهر هذه الشخصية ومضمونها فانه بذلك يدعى العلم ويحول علم الأخلاق الى خرافة . ان الذات التى هى موضوع ما يسمى حب الذات ليست الا وهما من أوهام الجنس البشرى ، ولكى تستند فكرة الذات الى أساس من العقل ، يتحتم تحليلها الى ما تنطوى عليه من اهتمامات موضوعية أولية .

٩ - ليس فصل اللذة الجمالية هو شمولها أو كليتها

ان ما يزعمونه فى حبنا للجمال من نزاهة ، ليتمخض عنه مميز آخر كثيرا ما يعدّونه أمرا جوهريا فيه — ألا وهو اتصافه بالشمول . فهم

يقولون ان اللذات الحسية ليست قطعية ؛ فالقول بأن هذا الشيء مصدر لذة عندى لا يتضمن القول بأن له القدرة على أن يكون مصدر لذة عند غيرى . أما حينما أحكم على الشيء بأنه جميل فيعنى حكمى هذا أن هذا الشيء جميل فى ذاته ، أو بعبارة أخرى أكثر دقة ، أنه يجب أن يبدو جميلا فى نظر سـواى . وطبقا لهذه النظرية يصبح شرط الكلية جوهر الجمال ، فهو الذى يجعل من ادراك الجمال شيئا أقرب الى الحكم منه الى الاحساس اذ تستحيل الادراكات الجمالية جميعا ، ويصبح النقد برمته تحكميا ذاتيا محضا ، ان لم نعترف بهذه الصفة الكلية (التى قد يبدو فيها التناقض) فى أحكامنا . وفى وسعنا ان شئنا أن نفند الافتراضات الفلسفية التى تتضمنها فكرة الكلية هذه . الا أننا لحسن الحظ لسنا مجبرين على طرق هـذا السبيل ولا على دخول المتاهة التى يقودنا اليها . فهناك سبيل آخر أبسط وأوضح لدراسة هذه المسائل ، وهو أن تتناول هذا الزعم بالفحص والتحليل ونحاول أن نكتشف أساسه فى الطبيعة البشرية . واذا لم نفعل ذلك فقد يحف طريقنا الخطر ، وقد يكون ذلك سببا فى أن تكبر هذه الفكرة الخاطئة التى تطرأ للناس على نحو طبيعى ، ويتسع نطاقها وتعلق بالأذهان برسوخ وتصبح حكما مبتسرا له نتائجه الوخيمة ، حين يجعلونها مركزا يقيمون حوله نظرية مفصلة(*) .

وليس من الصعب أن نبين كيف أن زعم الشمول ينم عن نزعة طبيعية الى عدم الدقة فى التفكير . فمن المعروف أنه لا يوجد اتفاق كبير عـلى الأمور الجمالية ، والنزر الضئيل من الاتفاق الذى نجده بين الناس انما يقوم على تشابههم فى الأصل والطبيعة والظروف ، هذا التشابه الذى حيثما

(*) الاشارة هنا الى أحد الاوهام الاربعة التى ذكرها « بيكن »
المترجم

يوجد يؤدى الى التشابه فى جميع الأحكام والمشاعر ، وليس فى الأحكام والمشاعر الجمالية فحسب . ولا معنى فى قولنا ان ما يجده شخص معين جميلا « يجب » أن يعتبره شخص آخر جميلا أيضا . فاذا كانت لهما نفس الحواس وكانا متشابهين فى المزاج والارتباطات فانهما لا شك سيعتبران نفس الشيء جميلا . أما اذا اختلفت طبيعتهما فان الصورة التكوينية التى يجدها الشخص الأول ساحرة قد يعجز الثانى عن رؤيتها على الاطلاق ، لاختلافه فى تصنيف ادراكاته والتمييز بينها ، ولذلك فقد لا يرى فيما يعتبره الأول كلا كاملا الا جزءا مبتورا مشوها ، أو مجموعة من الأشياء لا شكل فيها : فوحدات الأشياء ليست الا وحدات من حيث الأداء والنفع . ومن المضحك أن نقول ان مالا يستطيع الشخص رؤيته « يجب » أن يبدو جميلا فى نظره . فلكى يدرك الناس نفس الصفات لابد أن تكون لديهم نفس الملكات . ولكن لا يوجد شخصان لهما عين الملكات بالضبط ، كما أنه لا توجد للشيء الواحد نفس القيمة تماما فى نظر شخصين .

والمقصود بالعبارة غير الدقيقة التى تقول ان كل شخص يجب أن يدرك هذا الجمال أو ذاك هو أن كل شخص يمكنه أن يدرك هذا الجمال لو كان مزاجه وتدريبه واهتمامه من النوع الذى يتطلبه مثلنا الأعلى ، وهـذا المثل الأعلى لما يجب أن يكونه الشخص له مصادر معقدة ، وان كان من الممكن الوقوف عليها . فنحن مثلا نسر حينما نجد أن أحكامنا تعضدها أحكام غيرنا ، واذا كنا نحتمل وجود الآخرين الذين تخالف طبائعهم طبائعنا فنحن لا نحتمل ما يعبرون به عن هذه الطبائع من ألفاظ وأحكام . ونحن نطمئن ونزداد ثقة أو سعادة حينما نرى أن أحكامنا التى نشك فى صحتها تحظى بقبول الناس جميعا . ولما كنا لا نستطيع أن نلتمس أساس ذوقنا فى تجربتنا فانك ترانا نرفض البحث عن ذلك الأساس فى هـذه

التجربة الشخصية . ولو كنا واثقين من الأساس الذى نبنى عليه ، لقبلنا راضين ما لغيرنا من مشاعر ومسالك تختلف بالطبيعة عن مشاعرنا ومسالكنا مثلما يعترف الرجل الذى هو علـى وعى بأنه يتحدث بلغته على لهجة العاصمة ، أقول ان مثل هذا الرجل يعترف بما فى هذه اللهجة من طابع ليس له ما يعلله ، ومع ذلك تراه يعترف بذلك مسرورا ويهتم بأوجه الاختلاف بينها وبين لهجات أهالى الأقاليم . بينما تجد رجل الأقاليم دائما يهتم بأن يبين لك كيف أن العقل وسلطان التاريخ يسوغان مافى لهجته من غرائب . وهكذا قل عن أولئك الذين ليس لديهم أحاسيس ولا يعرفون لماذا يحكمون بما يحكمون ، فهم دائما يحاولون أن يبينوا لك أنهم يحكمون طبقا للعقل الكلى .

وهكذا فنحن لا نقبل ما يعارض أحكامنا الضعيفة السطحية ، ونكره ما يبديه غيرنا من شك فيما نؤمن به حينما لا نستطيع أن نبين لهم أسباب ايماننا . ولذلك فمثلنا الأعلى لما يجب أن يكون عليه سوانا يميل الى أن يشمل اتفاقهم معنا فى الأحكام ؛ وعلى الرغم من أننا قد نعترف بحمق هذا الطلب فيما يتعلق بالطبائع التى تختلف اختلافا بينا عن الطبائع البشرية الا أننا على درجة من اللامعقولية بحيث نطالب الأجناس جميعا بوجوب اعجابهم بأسلوب معين فى العمارة كما نطالب الناس فى جميع العصور بوجوب اعجابهم بطائفة معينة من الشعراء .

ومن الأمور التى تشجع على هذا الزعم الخاطىء كون الذوق الانسانى يتحقق فيه قدر كبير من الوحدة على مدى التاريخ المعترف به . الا أنه زعم لا يمكن قبوله من حيث المبدأ . ولا شىء أبعد عن تقدير القيمة الحقيقية لنتاج الخيال من كون الناس جميعا قادرين على تذوقه . فالمعيار

الصادق لهذه القيمة هو درجة اللذة ونوعها ، اللذة التى يستطيع أن يثيرها العمل فى نفس أكثر الناس تذوقا له . فلن تفقد السيمفونية شيئا لو كان نصف الانسانية يعانون الصمم ، كما هم فعلا بالنسبة لما فيها من دقائق الايقاع والنغم . ولكنها كانت ستفقد الكثير لو لم يوجد بيتهوفن . بل اننا نقول ان عدم القدرة على تذوق أنماط معينة من الجمال قد يكون هو الشرط الضرورى لتذوق أنماط أخرى . فالقدرة الهائلة سواء أكانت على التذوق أم على الخلق مسألة بالغة فى التخصص والتخصيص ، ومن ثم كانت أكبر عصور الفن تتسم غالبا بعدم التسامح ، مما يدعو الى العجب .

ان الهجمات التى تشنها المدارس المتباينة بعضها على بعضها الآخر قد تكون دليلا على الضلال والانحراف فى ميدان الفلسفة ، ولكنها عادة علامة على القوة والنشاط فى مجال الفنون ، لأنها تدل على تذوق حيوى لأنواع معينة من الجمال ، وحب لها بلغ حد الغيرة عليها ؛ حقا اننا قد ننقد من وجهة نظر معينة أولئك المهندسين المعماريين الذين حاولوا ترقيع ما وجدوه من نقص فى المبانى القديمة الأثرية بما هو نتاج تفكيرهم وذوقهم هم ، مثل الملك شارل الخامس الذى أقام قصره المنيف بجوار الهمبرا (الحمراء) . لقد أفسدوا بتدخلهم الشىء الكثير ، ولكنهم مع ذلك أظهروا ثقة رائعة بحدسهم وأكدوا لنا ذوقهم بفخار ، وهــذا هو أقوى دليل على صدقهم الجمالى . وعلى عكس ذلك نجد أن ما تتسم به نحن الآن من تحسس الطريق ومن النزعة الى التلفيق واحترام الآثار لذاتها انما هو عرض من أعراض الضعف . ولربما أصبحنا أكثر كفاءة لو كنا أقل علما وعدلا . ولو كان تذوقنا أقل عموما فربما صار أكثر صدقا ، ولربما أصبحت لنــا شخصية محددة لو أننا دربنا خيالنا على التخصيص بدلا من السعى وراء العمومية والكلية .

١٠ ـ فصل اللذة الجمالية هو تحويلها الذات الى موضوع

ان المطالبة بالكلية فى الأحكام الجمالية تنطوى على ما هو أكثر من مجرد الرغبة فى تعميم آرائنا . انها تعبير عن ظاهرة سيكولوجية غريبة وان كانت معروفة جيدا ، ألا وهى ظاهرة تحويل عنصر من عناصر الاحساس الى صفة فى الشيء . واذا كنا نقول انه ينبغى للغير أن يروا مواضع الجمال التى نراها فانما نقول ذلك لأننا نعتقد أن مواضع الجمال هذه « توجد فى الموضوع » نفسه مثل لونه ونسبه وحجمه . ويبدو لنا أن حكمنا ليس الا مجرد ادراك لوجود خارجي واكتشاف لكمال حقيقى يوجد خارجنا . ولكن هذه فكرة مضحكة ومتناقضة فى جوهرها . فالجمال كما رأينا قيمة لا نستطيع تصورها وجودا مستقلا عنا يؤثر فى حواسنا فندركه نتيجة لذلك . فالجمال يوجد فى الادراك ولا وجود له فى غير ذلك . والجمال الذى لا يدرك هو لذة لا تحس ومن ثم فهو تناقض . الا أن الفلسفة الحديثة قد علمتنا أن نقول نفس الشيء عن جميع العناصر التى يتألف منها العالم الذى ندركه . فكلها احساسات ، وجمعها فى شكل موضوعات تتخيلها ثابتة خارجية ليس الا نتيجة بعض عاداتنا الفكرية . فما كنا نستطيع أن نتأمل أو نحتفظ بالتجارب المفككة للحياة لو لم ننظمها ونصنفها ، ولو لم نخلع على فوضى الاحساسات اطارا فنجعل منها عالم الموضوعات التقليدية التى نتعرف عليها .

وتفسر لنا النظريات الحديثة فى الادراك الحسى كيفية قيامنا بهذه العملية ؛ فالموضوعات الخارجية تؤثر عادة فى حواس مختلفة فى نفس الوقت فتترابط بذلك الاحساسات التى تصدر عنها . والتجارب المتكررة لموضوع ما تترابط أيضا نتيجة لتشابهها ، ومن ثم نشأت نزعة مزدوجة الى امتزاج مجموعة الذكريات والاستجابات التى كان لها فى الواقع مسبب

واحد فى العالم الخارجى ، والى اتحادها فى مدرك واحد نربطه باسم معين . ولكن من الواضح أنه متى ما نشأ هـذا المدرك فانه يختلف عن تلك التجارب الجزئية التى تطور منها . فهو ثابت وهى متغيرة ، وهى ليست الا نظرات ولمحات جزئية منه ، وهكذا نعتقد أن هذا المفهوم الذى تكون لدينا هو الحقيقة وأن العناصر التى تألف منها مجرد المظهر . وليس للتمييز بين الجوهر والعرض ،بين الحقيقة والمظهر ، بين المادة والعقل ، أصل سوى هذا الأصـل .

الموضوعات اذن التى نتصورها على هـذا النحو ونميز بينها وبين مفهوماتنا عنها تتألف فى البداية من مجمـوعة الانطباعات والاحساسات والذكريات التى تترابط جميعا وتمزجها وتوحد بينها المخيلة . وكل احساس يولده فينا الشىء انما نعتبره فى الأصل كما لو كان صفة توجد فى الشىء ذاته . الا أن التجربة ، بالاضافة الى حاجتنا الى تصور بسيط لتكوين الأشياء تجعلنا بالتدريج نقلل من صفات الشىء الى الحد الأدنى ، ونعتبر معظم ادراكاتنا نتيجة لتأثير هـذه الصفات المحدودة فينا . فالصفات الأولية المحدودة ، مثل صفة الامتداد التى نصر على اعتبارها ذات وجود حقيقى مستقل عنا وصفة لجوهر الأشياء ، هى تلك الصفات التى تكفى لتفسير ما فى تجاربنا من نظام . أما الصفات الأخرى ، مثل اللون ، فنردها الى المجال الذاتى ونعتبرها مجرد تأثير فى أذهاننا ، فهى صفات ثانوية ، وجودها فى الشىء ظاهرى فقط .

الا أن هذا التمييز لا تبرره سوى الحاجة العملية ؛ فتسهيل الأمور والاقتصاد فى التفكير هما وحدهما العاملان اللذان يحددان أى مجموعة من احساساتنا سنستمر فى جعلها ذات وجود موضوعى وفى اعتبارها علة

المجموعات الأخرى . والاحساسات جميعا تتساوى فى حقها فى الموضوعية وفى ميلها الى أن يكون لها وجود موضوعى ، لأنها جميعا سابقة لعملية التفكير التى بها تفصل المفهوم عن مقوماته المادية ، والشىء عن تجاربنا له .

ومعظم الصفات التى تتصورها الآن أنها تنتمى الى الموضوعات الحقيقية هى صور بصرية ولمسية ، بينما كانت اللذات والآلام من أوائل الاحساسات التى اعتبرناها مجرد صفات ثانوية . وهذا طبيعى اذ أننا ما كنا ننجح فى ميدان الفعل لو تصورنا اللذة والألم من صفات الأشياء ذاتها . ولكن الانفعال بطبيعته فى مقدوره أن يتحول الى وجود موضوعى ، مثله فى ذلك مثل الانطباعات الحسية تماما . ومن اليسير أن تفهم كيف أن الرجل البدائى ذا الوعى الفج والتجربة المحدودة ينزع الى أن يملأ العالم بالأشباح التى تمثل مخاوفه وعواطفه بدلا من أن يجسد المفهومات الرياضية الواضحة التى لم يكن قد كوّنها فى ذهنه بعد .

وهذه العادة الفكرية التى تتضمن نظرة سحرية تخلق الأساطير وتضفى على المادة حياة لا تزال نشيطة حيثما استغلقت علينا المعرفة ولم نجد تفسيرات آلية للأشياء . ففى ذواتنا حيث يحول قربنا من أنفسنا دون ملاحظتها ، وفى فوضى الدوافع الانسانية والحيوانية المعقدة ، تجدنا لا نزال نتحدث عن سلطان الارادة والفكر . ويتضح هذا أيضا فى مناقشتنا للمشكلات الدينية والكونية المعتمة . وأما فى المجالات الأخرى للحياة حيث أحرز العلم تقدما كبيرا فلن يكون فى وسعنا الآن أن نمزج عناصر انفعالية أو عاطفية بتصورنا للحقيقة . ففى هذه المجالات نجد أن تصورنا للأشياء يتألف فقط من عناصر ادراكية حسية أى من فكرة الشكل وفكرة الحركة .

الا أن الحالة التى تشذ عن هذه القاعدة هى حالة الجمال فى الأشياء .

فالجمال عنصر انفعالى ، أى لذة من لذاتنا ، ومع ذلك فنحن نعتبره صفة فى الأشياء . ولكننا نستطيع الآن أن نفهم طبيعة هذه الحالة الشاذة . فهى احدى رواسب النزعة التى كانت تشمل شتى ضروب الادراك فى وقت ما ، والتى تجعل من كل أثر يولده الشيء فينا عنصرا من العناصر التى يتألف منها تصورنا لطبيعة هـذا الشيء . ان التصور العلمى للشيء هو بمثابة التجريد الشـديد الذى يجتـزىء قدرا يسيرا من جُمهـرة الادراكات والاستجابات التى يولدها هذا الشيء . أما التصور الجمالى له فهو أقل تجريدا لأنه يحتفظ بالاستجابة العاطفية ، وباللذة التى تصاحب الادراك باعتبارها جزءا لا يتجزأ من الشيء المدرك .

وليس من الصعب أن تتبين لماذا بقيت هذه النزعة لتحويل الانفعال الى موضوع خارجى فى حالة الاحساس بالجمال ، فى الوقت الذى اختفت فيه من الميادين الأخرى . فمعظم اللذات التى تولدها الأشياء يسهل التمييز بينها وبين ادراكنا لهذه الأشياء ؛ اذ يتعين للموضوع أن نقربه من عضو معين مثل اللسان أو نجرعه كالنبيذ أو نستخدمه ونؤثر فيه على نحو ما قبل أن تنشأ اللذة لدينا . فارتباط اللذة بالعناصر الحسية الأخرى المتعلقة بها ليس وثيقا بحيث يستحيل فصلهما ، وانما يمكن الفصل بين اللذة والادراك فصلا زمنيا ، أو يمكن تحديد موضـع اللذة فى عضو معين من الجسد ، ومن ثم يسهل تمييز اللذة باعتبارها أثرا فينا لا باعتبارها صفة فى الشيء الخارجى . ولكن حينما تكون عملية الادراك ذاتها عملية لذيذة كما هى الحال فى معظم الأحيان ، وحينما تكون العملية الذهنية التى عن طريقها تترابط العناصر الحسية فتتخذ وجودا خارجيا ، ويتولد تصورنا لشكل الشيء وجوهره — حينما تكون هذه العملية ذاتها بطبيعتها مصدر لذة ، حينئذ تنشأ لدينا لذة متصلة اتصالا وثيقا مباشرا بالشيء بحيث لا يمكن

فصلها عن طبيعة الشيء أو تركيبه ويبدو مصدر اللذة فى المدرك بقدر ما هو فى نفوسنا. ومن الطبيعى اذن أن نعجز فى هذه الظروف عن فصل اللذة عن الاحساسات الأخرى التى نضفى عليها وجودا موضوعيا. وتصبح اللذة كهذه الاحساسات صفة فى الموضوع ونميز بينها وبين اللذات الأخرى التى لا تتحد بادراكنا للأشياء بأن نطلق عليها اسم « الجمال ».

١١ – تعريف الجمال

لقد وصلنا الآن الى تعريفنا للجمال الذى هو — فى حدود تحليلنا وبعد تضييقنا من مجال تصورنا له — ما يلى : الجمال هو قيمة ايجابية نابعة من طبيعة الشيء خلعنا عليها وجودا موضوعيا. أو فى لغة أقل تخصصا — الجمال هو لذة نعتبرها صفة فى الشيء ذاته.

والمقصود بهذا التعريف هو تلخيص مجموعة مختلفة من مواضع الشبه والاختلاف يجدر بنا أن نعرضها هنا عرضا مباشرا. أولا — الجمال قيمة ، أى أنه ليس ادراكا لحقيقة واقعة أو لعلاقة ، وانما هو انفعال ، انفعال لطبيعتنا الارادية التذوقية. فلا يكون الموضوع جميلا اذا لم يولد اللذة فى نفس أحد. والجمال الذى لا يهتم به أحد مطلقا انما هو تناقض فى الألفاظ.

ثانيا — نقول ان هذه القيمة ايجابية ، أى انها احساس بوجود شيء حسن أو بانعدام شيء حسن (فى حالة القبح). وهى ليست أبدا ادراكا لشر ايجابى ، أى انها ليست أبدا قيمة سلبية. فكوننا ذوى احساس بالجمال انما هو مكسب خالص لا ينتج عنه أى شر. وحينما لا يصبح القبيح أداة للتسلية أو لا يعود باعثا على اهتمامنا بل يصبح شيئا مقززا فانه يصير حينئذ شرا ايجابيا ، ولكنه فى هذه الحالة لا يكون شرا جماليا

بل يكون شرا خلقيا أو عمليا . فالقضية التى تقول بأن الشر ليس الا انعدام الخير هى غالبا قضية زائفة فى ميدان الأخلاق ، الا أنها تصدق كل الصدق فى علم الجمال . فحتى الرتابة وفساد الذوق وانحطاطه ، وغيرها من الأشياء التى تتصف بها الحياة الخالية من الجمال ليست من الأمور القبيحة بقدر ما هى أمور شائنة يؤسف لها . فانعدام الخير الجمالى شر خلقى : أما الشر الجمالى فهو شر نسبى بحت ويعنى مقدارا من الخير الجمالى أقل مما كنا نتوقع فى مكان وزمان معينين . ان الشكل فى ذاته لا يبعث على الألم أبدا وان كانت بعض الأشكال التى هى جميلة حقا قد تولد رؤيتها لأول وهلة صدمة فى نفس المشاهد ، فينتج عن ذلك بعض الألم ، ويكون مثل المشاهد فى هذه الحالة مثل أم وجدت فى مهد طفلها ثورا وليدا بديع الخلقة ؛ وليس الألم الذى تحس به الأم فى هذه الحال جماليا فى طبيعته .

وفضلا عن ذلك فلا ينبغى للذة الجمالية أن تكون نتيجة للمنفعة التى يجلبها الموضوع أو الحدث . وبعبارة أخرى ان الجمال خير مطلق أى انه يرضى وظيفة طبيعية أو حاجة أو ملكة جوهرية فى العقل البشرى . الجمال اذن هو قيمة ايجابية ذاتية (بمعنى أن قيمته فى ذاته) ، فهو لذة من اللذات . وهذان الشرطان : الايجابية والذاتية هما اللذان يفصلان مجال الجمال عن مجال الأخلاق الفصل الكافى . فالقيم الأخلاقية عادة سلبية ، وهى دائما غير مباشرة لأن وظيفة الأخلاق تتعلق بتجنب الشر والسعى وراء الخير ، بينما تتعلق وظيفة الجمال بالمتعة .

وأخيرا تتميز لذات الحس عن ادراك الجمال كما يتميز الاحساس عادة عن الادراك الحسى ، فى كون العناصر التى يتألف منها ادراك الجمال تتحول الى موضوعات ذات وجود خارجى بحيث تبدو صفات فى الأشياء أكثر

مما تبدو صفات فى الوعى . والانتقال من الاحساس الى الادراك الحسى تدريجى ، وقد نتمكن أحيانا من تتبع الخطوات التى يمر بها .

وهذه هى الحال فى الجمال وفى غيره من لذات الحس . فليس هناك حد فاصل واضـح بينهما بل الذى يحدد قولى : « ان الشيء يسرنى » أو : « ان الشيء جميل » هو درجة تحويل احساسى الى موضوع . واذا كنت واعيا بذاتى متوخيا الدقة وروح النقد فاننى قد أستعمل احـدى هاتين العبارتين دون الأخرى ، أما اذا كنت تلقائيا شديد الحساسية فربما يحدث العكس . وكلما كانت اللذة نائية معقدة وثيقة الارتباط بغيرها بدت لنا أكثر موضوعية . وقد يكون الاتحاد بين لذتين مختلفتين مصدرا للجمال الواحد . ففى المقطوعة الغنائية لشكسبير (رقم ٥٤) نجد هذه الألفاظ :

« كم يبدو الجمال أكثر جمالا حينما يضفى عليه الصدق زينته البديعة .

ان الوردة تبدو جميلة ، الا أننا نعدها أكثر رونقا لذلك العطر الشذى الذى يحيا فيها .

والأزهار السقيمة لها نفس اللون الأصيل الذى للورود المعطرة ،

وهى عالقة على الأغصان تحيطها الأشواك مثل الورود ،

ومثل الورود تراها تهتز بمرح حينما يهب نسيم الصيف فيكشف عن براعمها المقنعة .

ومع ذلك فليس جمالها الا مظهرا ، وهى تعيش دون أن يخطب ودها أحـد .

وتذبل دون أن يجلها أحد ، وتموت وحيدة موحشة .

أما الورود العذبة فليست هكذا ، وانما تصنع العطور العذبة من موتها العـذب » .

وهكذا نرى أن الزينة الاضافية الواحدة هنا تجعل من اللون الذى كان مجرد مظهر واحساس من قبل عنصرا من عناصر الجمال والصدق. وكما أن الصدق هنا هو تعاون الادراكات فيما بينها فان الجمال هو التعاون بين اللذات. واذا لم يكن فى اللون والشكل والحركة جمال بدون عذوبة الرائحة فما أحوج هذه العذوبة ذاتها الى اللون والشكل والحركة حتى تتحول الى جمال ! ! فلو أننا وضعنا العطر فى قارورة لما فكر أحد فى أن يصفه بالجمال، لأنه فى هذه الحالة يولد فينا احساسا منفردا أكثر مما ينبغى ويمكننا السيطرة عليه تماما، وليس هنالك الشىء الخارجى الذى يسهل علينا أن ندمجه فيه. ولكن تخيله منسابا من الحديقة تجده يضيف جاذبية حسية الى الأشياء (التى ندركها فى نفس الوقت الذى ندركه فيه) ويجعل منها أشياء جميلة. وهكذا يتألف الجمال من تحويل اللذة الى موضوع. ان الجمال هو لذة أصبحت موضوعا.

الجزء الثاني

مـــادة الجمـــال

١٢ ـ جميع الوظائف الانسانية قد تخدم الاحساس بالجمال

واجبنا الآن أن نستعرض العناصر المختلفة التى يتألف منها وعينا بقصد الوقوف على الدور الذى يلعبه كل منها فى ابراز الجمال فى العالم . وسنجد أنها جميعا حينما تخدم الاحساس بالجمال تكون دائما مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنشاط الفكرى الذى يحيل عناصر الوعى الى موضوعات ذات وجود خارجي . ومتى ما دخل خيط اللذة الذهبى على هذا النسيج من الأشياء الذى يخلقه الوعى فانه يخلع على العالم المرئى تلك الجاذبية الدقيقة الغريبة التى نسميها الجمال .

وما من وظيفة من وظائف طبيعتنا البشرية لا تستطيع أن تضيف شيئا الى هذه الجاذبية ، الا أن الوظائف تتفاوت كثيرا فى مدى الخدمة المباشرة التى تؤديها فى هذا الصدد . فمثلا لذات البصر والسمع والمخيلة والذاكرة هى أكثر اللذات قدرة على التحول الى موضوعات . ولكننا لن نستطيع أن نسميها وحدها مادة الجمال الا اذا تسرعنا فى الحكم ولم نقدر المبدأ الذى يتضمنه الجمال كما ينبغى . وسنحاول هنا أن نكتشف منابع الجمال الأخرى التى شاع اهمالها ونبين أهميتها . فالحواس الخمس وقوى النفس الثلاث ، التى تلعب هذا الدور الخطير فى السيكولوجيا التقليدية ، ليست بأى حال المنابع أو العوامل الوحيدة فى الوعى . انها فقط تمثل تقسيما تقريبيا لمضمون

الوعى ، تقسيما غير كامل ولا ينبع من ذات الوعى . فطبيعة الحياة الانسانية وما يطرأ عليها من تغيرات لها جذور أعمق من ذلك جدا ، والعمليات التى تسيطر عليها ليست فى الحقيقة بهذه الصورة الواضحة .

ان الجسد الانسانى آلة مصدر تماسكها عدة وظائف حيوية لولاها لانحلت هذه الآلة . وبعض هذه الوظائف ، مثل دوران الدم أو نمو الأنسجة وتلفها ، يبدو لأول وهلة وظائف لا واعية . ولكن اذا حدث أى خلل خطير فى هذه العمليات الجوهرية فان ذلك يحدث تغيرات كبرى أليمة فى الوعى . وحتى التغييرات الطفيفة (فى هذه العمليات الحيوية) لا تخلو من صدى لها فى الوعى . فالمزاج التام للفرد وحالته النفسية ، وحدة انفعاله وسلطان العادة عليه سيطرة وتتابعا ، وقدرته على الانتباه وحيوية مخيلته وعواطفه جميعا ، كل هذه ترجع الى تأثير هذه القوى الحيوية فيه . حقا لا يمكننا أن نقول ان هذه القوى هى الأساس الوحيد الذى تقوم عليه احدى أفكاره أو عواطفه المعينة . وانما نقول انها الشروط التى تحدد وجود وطبيعة أفكاره وعواطفه جميعا .

ولهذه القوى أهميتها الخاصة فيما نجده فى تجاربنا من « قيمة » ؛ فسلامة البدن تتألف منها ، وبدون الصحة الجيدة لا يمكن لأى لذة أن تكون خالصة . فهى التى تجدد دوافعنا فى وقت الفراغ ، وتوفر لنا الطاقة الفائضة التى نستغلها فى اللعب والفن والتفكير . وانجذابنا الى هذه الأمور ، بل ووجود المجال الجمالى على الاطلاق انما يرجعان الى سلامة هــذه العمليات الحيوية واتقانها . ولا ترتبط اللذات التى تتضمنها هذه العمليات بموضوع محدد ولذلك فهى لا تفسر لنا الجمال النسبى فى الأشياء . انها لذات حرة لا تتعين فى مكان بالذات وليس لها عضو جسدى خاص ظاهرا

كان أو باطنا . ولذلك فهى تظل غير مميزة فى الوعى ، ووظيفتها أنها تضيف طرافة ورونقا الى الأشياء أو تخلع على العالم غلالة بديعة تعيننا على رؤية ما فيه من جمال وطرافة .

وتختلف القيمة الجمالية للوظائف الحيوية حسب ما يصحبها من عوامل فسيولوجية . فاذا كانت هذه العوامل تشجع عملية تكوين الأفكار فانها بالطبع غالبا ما تكسب مباهج التأمل مزيدا من حرارتها فتجعل الاحساس بالجمال مرهفا وتضفى عـلى التفكير مقدارا أكبر من الطرافة . أما تلك العوامل الفسيولوجية التى تعوق تكوين الأفكار وتنزع الى استغراق الاهتمام كله فى احساسات بكماء ومشاعر لا يمكن تصويرها فانها لا تشجع النشاط الجمالى . وسيوضح لنا هذا الفرق التأثير المزدوج لحالة النعاس وأحلام اليقظة . اذ يبدو أن ثقل النوم يسقط أولا على الحواس الخارجية ويجعلها بلا شك غير قادرة على تجريب الاحساسات الحادة ، ولكن اذا وقف تأثير النوم عند هذا الحد فان ذلك يزيد من حرية المخيلة ويقوى من تلوين الخيال فيبعث ويولد صورا بالغة الجمال . وهناك نوع من الشعر والابداع لا يأتى الا فى مثل هذه اللحظات ، ولابد أن يكون الانسان قد سمع فى هذه اللحظات كثيرا من الألحان الرائعة وتخيل فيها كثـيرا من الملائكة والحيوانات الخرافية الغريبة .

أما اذا زادت حالة الاسترخاء ، أو اذا كان سببها من شأنه تعطيل عمل المخيلة أو ابطاؤه فى حين تظل الحواس متيقظة ــ كما هى الحال فى الجسد المتخم بالطعام أو المجهد بالعمل ــ فانه حينئذ تنشأ لدينا حالة من عــدم الحساسية الجمالية . ان حالة الانتعاش التى نحس بها فى الهواء النقى المنشط لها تأثير ملحوظ على تذوقنا ، فهى التى يعزى اليها قدر كبير من جمال الصباح وتميزه عن جمال المساء الذى يختلف اختــلافا بينا عنه .

فاختلاف حالة الوظائف الحيوية فى الحالتين يجعل المنظر الطبيعى الذى له نفس الصفات الخارجية يولد فينا انفعالا مختلفا بحيث يصبح المنظران جميلين الى درجة قصوى وان كان جمالهما يختلف اختلافا كبيرا .

وانه ليكون من دواعى العجب ، بل قد يكون من دواعى الدهشة أن نكشف عن مدى العلاقة بين لذة التنفس وأكثر مثلنا العليا سموا وروحانية . وليس من باب المجاز فحسب أن نقرن طلاقة الأنفاس بخفة النفس ، كما نقرن احتباس الأنفاس بروعة النفس . فالذى يضفى على هذه الانطباعات قوة مباشرة سابقة على كل تفكير نظرى فى مدلولاتها هو تكرار فعلى لاحساس ما فى الحلق والرئتين : اذن فوقع هذه الأشياء على أنفسنا انما يعزى الى هذا الاحساس الحيوى من تنفس عميق أو تنفس محبوس .

١٣ ـ تأثير عاطفة الحب

وفى منتصف الطريق بين الوظائف الحيوية والوظائف الاجتماعية توجد الغريزة الجنسية . فلو أن الطبيعة وجدت حلا لمشكلة التكاثر غير حل التفرقة بين الجنسين لاختلفت حياتنا العاطفية اختلافا جوهريا . فهذه الوظيفة الجنسية لها تأثير عميق شامل ولا سيما عند المرأة بحيث اننا لن نصل الى فكرة صادقة عن الطبيعة البشرية اذا نحن أهملنا البحث فى علاقة الجنس بالحساسية الجمالية . الا أننا يجب علينا ألا نتوقع وجود فرق كبير بين الرجل والمرأة فيما يتعلق بميدان الاهتمام الجمالى أو بالموضوعات التى تثير هذا الاهتمام . فالعامل المهم فى الحياة العاطفية ليس هو نوع الجنس الذى ينتمى اليه الحيوان وانما كونه ينتمى الى أحد الجنسين على الاطلاق . واذا درسنا المشكلة الصعبة التى كان على الطبيعة أن تحلها حينما عمدت الى التناسل ، وما يتطلبه التناسل من تكيف دقيق فى الغريزة ، فسنرى أن

نظام الاستجابة والحساسية الذى يلزم وجوده فى الفرد هو نفسه موجود فى كلا الجنسين ، كما أن الجهاز التناسلى ذاته هو فى جوهره نفس الجهاز الذى نجده عند الذكر والأنثى على السواء . فأفراد الأنواع المختلفة بل وأفراد المملكة الحيوانية كلها لهم نفس المزاج الجنسى وان كان الموضوع المعين الذى هيىء لكى يثير الاستجابة الجنسية الكاملة يختلف بالطبع من نوع الى آخر ، بل وحسب الجنس الذى ينتمى اليه الفرد .

ولو كنا بصدد دراسة فلسفة الحب بدلا من فلسفة الجمال لكانت مشكلتنا هى اكتشاف الجهاز الذى يوجه بالتدريج هذه الحساسية الأساسية التى يشترك فيها جميع الحيوانات من كلا الجنسين الى موضوعات أكثر تحديدا طول الوقت ، أولا الى نوع معين ثم الى جنس معين وأخيرا الى فرد بالذات فلا يكفى أن يكون الجهاز التناسلى مختلفا لدى الجنسين . وانما يلزم وجود علاقة هذا الجهاز والحواس الخارجية بحيث يتسنى للحيوان أن يدرك موضوع اهتمامه الصحيح ويسعى وراءه .

وحالة الفرد الذى يظل مخلصا طول عمره لرفيقه — وقد يكون حبه لهذا الرفيق يائسا لم ينل مأربه منه — انما تمثل لنا أقصى درجات هذا التمييز . بل ان التمييز فى هذه الحالة يتعدى المنفعة التى وجد لأجلها فى الطبيعة على العموم ؛ اذ أن الغرض من التمييز هو التكاثر بينما فى هذه الحالة لا يؤدى التمييز الى التكاثر . ومن الواضح أن تمييز الغريزة فيما يتعلق بالجنس والسن والنوع لازم لكى تنجح الغريزة باعتبارها وسيلة للتكاثر . وحينما لا تكون القدرة على التمييز كاملة — وغالبا ما تكون غير كاملة — فاننا نجد الكثير من التخبط والضياع . الا أن عنف الغريزة واخلاصها يعوضان عما يعوزها من الدقة . وهكذا نجد أن جزءا كبيرا من الطاقة الحيوية تستغرقه هذه الوظيفة التى لا يتحقق فيها التكيف التام . والنظام

المثالى الذى يستطيع أن يتصوره الانسان والذى يوفر لنا الاقتصاد كل الاقتصاد هو ما يلى : أن تكون الأنثى التى هى أكثر الاناث صلاحية للحمل من ذكر معين هى الأنثى الوحيدة التى تثير شهوته ، وألا تثير فيه هـذه الشهوة الا فى الأوقات التى تناسب حملها منه فحسب . وهكذا تتحرر طاقته واهتمامه فى غير هذه الأوقات من مطالب الغريزة الجنسية فيصرفهما فى تنشيط ملكات الطبيعة البشرية الأخرى .

ولو تحقق هذا النظام المثالى لأصبحت الغريزة الجنسية كغيرها من الغرائز التى تتصف بالدقة والكمال فى التكيف تقوم بنشاطها بدون وعى منا ، ولافتقدنا آثارها الثانوية التى هى وحدها موضع اهتمام الجمال . فهذا الضياع الذى تنطوى عليه الغريزة الجنسية أو هذه الاشعاعات التى تشعها هى التى تضفى الحرارة على الجمال . فكما أن القيثارة التى صنعت لكى تهتز حين تلمسها الأصابع تكون مصدرا لبعض الموسيقى حينما تهزها الريح ، كذلك نجد أن طبيعة الرجل التى هى بالضرورة شـديدة التأثر بالمرأة ، تصبح فى نفس الوقت حساسة ازاء المؤثرات الأخرى وقادرة على الاحساس بالرقة والحنان ازاء كل موضوع . فقدرتنا على الحب هى التى تخلع على تأملنا هذا الوهج الدافىء الذى بدونه قد يعجز الجمـال عن الظهور . ان العنصر العاطفى للحساسية الجمالية ، والذى لولاه لكانت ادراكية ورياضية بدلا من كونها جمـالية ، انما يرجع بكليته الى اثارة تكوينا الجنسى اثارة خفيفة ومن بعيد .

وما كانت الجاذبية الجنسية لتستطيع أن تؤدى عملها على الوجه الكامل لو لم يسبقها انجذاب الحواس . اذ لابد للعين والأذن أن يسحرهما ويبهرهما الموضوع الذى قضت الطبيعة على الكائن أن يسعى وراءه . ولهذا السبب نجد أن كلا الجنسين قد نشأت فيهما مميزات جنسية ثانوية ، وفى نفس

الوقت نجد أن الانفعالات الجنسية قد اتسع مجالها بحيث أصبحت تثيرها موضوعات ثانوية متعددة . فنجد أن اللون والرشاقة والشكل التى أصبحت تثير الانفعال الجنسي وصارت من العوامل التى ترشد الفرد الى الاختيار الجنسى ، نجد أن هذه الصفات تكتسب جاذبية معينة فى ذاتها ، أى قبل أن تقوم بوظيفتها الجنسية . وليس السبب الوحيد فى وجود هذه الجاذبية ما يمكن تسميته سببا غائيا بمعنى أن هذه الصفات كانت فى الماضى وسيلة مفيدة تستهدف تحقيق التناسل . وانما السبب فى قوة تأثير هذه الأشياء وحدته يرجع الى كونها فى نفس الوقت تثير دوافع جنسية عميقة . ولكن ليس معنى ذلك أن المشاعر التى تثيرها هذه الأشياء ترتبط بصور أو أفكار جنسية معينة ، بل ان هذه الصور الجنسية لا تطرأ فى ذهن الشخص الحيي غير المجرب حتى فى عواطفه التى من الواضح أنها عواطف جنسية ، مثل عواطف الحب والغيرة .

ويجب أن نسمى هذه الموضوعات الثانوية التى هى من أبرز عناصر الجمال موضوعات جنسية لهذين السببين : أولهما أن ظروف الوظيفة الجنسية قد ساعدت على ايجادها فى الجنس البشرى . والسبب الثانى هو أنها تستمد معظم جاذبيتها من اشتراك حياتنا الجنسية فيما تولده من استجابات .

ولو أراد المرء أن يخلق كائنا له ميل كبير الى الجمال لما وجد ما هو خير من الجنس يمنحه اياه لتحقيق مأربه . ولو لم يكن الفرد مجبرا على الاتحاد بفرد آخر لكى يتكاثر ويرعى ذريته لظل فى حالة وحشية من الاستقلال ولما كان فى حاجة لأن يجذب بصره منظر أى شيء أو أن يحس بحنين الى أى شيء . ولكن الجنس يضفى على الفرد غريزة قوية صامتة تحمله جسدا وروحا نحو فرد آخر دائما ، وتجعل من أحب الأشياء الى نفسه

اختيار رفيق له والسعى الى الحصول عليه ، كما تجعل امتلاكه لهذا الرفيق مصحوبا بأكثر اللذات حدة وتنافسه مع الغير عليه مقرونا بأعنف الغضب ، وتخلع على وحدته كآبة أبدية .

وما الذى نحتاج اليه أكثر من ذلك حتى يصبح العالم مشبعا بأعمق المعانى والجمال ؟ اذ يركز الفرد اهتمامه على موضوع محدد ويعتبر كل ما يولده فى نفسه من أثر قوى أو صفات فى هذا الموضوع . بل ان الآثار التى يولدها فى نفسه هذا الموضوع آثار عميقة جارفة : فهو يهزه ويمس أعماق روحه ، ويبرز ما فيها من كنوز الى عالم الشعور ، فاذا بالخيال يبعث والقلب يستيقظ لأول مرة . وتتبلور هذه القيم الجديدة حول ما يعرض على العقل من موضوعات . فاذا شغلت خيال المرء صورة شخص واحد كانت لصفاته القدرة على ايجاد هذه الثورة فى نفس هذا المرء فان القيم فى هذه الحالة تتجمع حول هذه الصورة ويصبح موضوع اهتمام المرء كاملا فى نظره وحينئذ تقول ان هذا المرء فى علاقة حب (١) . أما اذا لم يظهر المؤثر فى صورة محددة فان القيم التى تبعث تنتشر فى العالم بأسره وحينئذ نصف أنفسنا بأننا أصبحنا نعشق الطبيعة وبأننا اكتشفنا ما فى الأشياء من معنى وجمـــال .

ويتركز هذا النوع من الاهتمام الى حد ما فى الموضوع الحقيقى للعاطفة الجنسية ، وفى المميزات الخاصة للجنس الآخر . ولذلك نجد أن المرأة هى أجمل موضوع فى نظر الرجل وأن الرجل هو أكثر الموضوعات اثارة لاهتمام المرأة وان كان ما فى المرأة من حياء يمنعها من الاعتراف بذلك . الا أن آثار هـــذه الاستجابة الأساسية البـــدائية أعم من ذلك بكثير . فليس الجنس

(١) قارن ستندال Stendhal, De l'amour, passim.

موضوع العاطفة الجنسية الوحيـد : وانما نجد أنه عندما لا يجد الحب موضوعه الخاص ، أى عندما لا يفهم الحب ذاته ، أو عندما يضحى به فى سبيل شىء آخر تندلع نار الحب المكبوتة فى اتجاهات أخرى عديدة . من هذه الاتجاهات الورع الدينى والتحمس فى حب الانسانية عامة ، وحب الحيوانات الأليفة ، ولا يقل عن هذه الأشياء سعادة حب الطبيعة والفن ، فغالبا ما تكون الطبيعة معشوقة ثانية تعزينا عن فقدان المعشوقة الأولى . وحينئذ تفيض العاطفة وتغمر بمياهها المناطق المجاورة التى كانت دائما فى الماضى ترويها فى الخفاء . فالجهاز العصبى المتعلق بالجنس ، بما فيه من فروع متشعبة بالضرورة وبما له من ارتباطات بعيدة المدى فى الذهن ، لابد أن تثيره الى حد ما موضوعات أخرى غير موضوعه الخاص أو موضوعه النهائى ؛ ولا سيما فى حالة الانسان الذى يختلف عن بعض صور الحياة الدنيا فى أن غرائزه ليست متميزة تماما ولا تنشط فى فترات معينة متقطعة وانما هى دائما فى حالة نشاط جزئى ولا تكون أبدا منعزلة فى نشاطها . وهكذا نستطيع أن تقول ان الطبيعة بأسرها موضـــوع ثانوى للعاطفة الجنسية بالنسبة للانسان ، وأن ما يراه فى الطبيعة من جمال انما يرجع الى حد بعيد الى ذلك .

١٤ ـ الغرائز الاجتماعية وأثرها الجمالى

ولم توجد وظيفة التكاثر تغيرات مباشرة فى الجسد والذهن فحسب وانما أوجدت أيضا مجموعة من النظم الاجتماعية مردها الغرائز والعادات الاجتماعية اللازمة للانسان . وهذه المشاعر الاجتماعية مثل مشاعر الأبوة والوطنية أو مجرد الرغبة فى التجمع أو الاشتراك فى حياة الجماعة ليست لها قيمة جمالية مباشرة كبيرة ، وان كانت ـــ كما يبدو فى حالة البدع

« المودات » — ذات أهمية فى تحديد شيوع الذوق ومدة بقائه . الا أنها عن طريق غير مباشر لها أهمية عظمى ، وتلعب دورا كبيرا فى بعض الفنون مثل فن الشعر حيث لا يتوقف التأثير على الحواس بقدر ما يعتمد على المعنى . وتزداد قيمة العمل الفنى بنجاحه فى مخاطبة مواضع الاهتمام الانسانى ، وليست مواضع الاهتمام هذه جمالية فى ذاتها ، الا أنها تساعد على تركيز الانتباه وتوفر المادة اللازمة للفنون كما تزيد من قوة التذوق الجمالى . وهكذا ففهم عاطفة الحب لازم لتذوق كثير من الأغانى والمسرحيات والروايات وطائفة غير قليلة من التآليف الموسيقية ونتاج الفنون التشكيلية .

الا أننا يجب أن نرجىء مناقشة هذه المسائل حتى نكون على استعداد لدراسة موضوع التعبير ، الذى هو أكثر عناصر التأثير تعقيدا . ويكفينا هنا أن نبين السبب فى أن الدوافع الاجتماعية التى تتألف السعادة فى معظمها من اشباعها هى أقل الدوافع تعضيدا للجمال . وقد يعيننا ذلك على زيادة فهم ما بين علم الجمال وعلم الأخلاق حين يتخذ اللذة أساسا له ، (hedonics) ما بينهما من علاقات ، وعلى توضيح طبيعة عملية تحويل الاحساس الى موضوع ، وهى العملية التى هى كما رأينا تميز الجمال من اللذة .

فطالما تصورنا السعادة كما قد يتصورها الشاعر ، أى فى حدود عناصرها العاطفية والحسية المباشرة ، وطالما كنا نعيش فى اللحظة ونجعل سعادتنا تتألف من أبسط الأشياء مثل التنفس والابصار والسمع والحب والنوم ، طالما كنا نفعل ذلك كانت سعادتنا من نفس الجوهر ومن نفس العناصر التى منها تأتلف متعتنا الجمالية ، لأن سعادتنا فى هذه الحالة تتكون فى الواقع من متعة جمالية . غير أن الشعراء والفنانين على الرغم مما يستمتعون به من متع جمالية مباشرة فلا يعدون أفرادا سعداء . بل انهم أنفسهم

غالبا ما يرفعون أصواتهم برثاء أنفسهم ، ويرون أن أظهر ما يميزهم هو شقاؤهم البالغ . ومصدر ذلك هو حدة انفعالاتهم وعدم ثباتها وتهورهم وغرابة أطوارهم فى عاداتهم الاجتمـاعية . فبينما تغلب عليهم الوظائف الحسية والحيوية ترى غرائزهم الاجتماعية عندهم فى المكان الثانى ، بل غالبا ما يسودها الاضطراب ؛ فما قوام شقائهم الا احساسهم بعدم صلاحيتهم للعيش فى العالم الذى يولدون فيه .

الا أن الانسان حيوان اجتماعى أولا ، وتكاد تكون حاجاته الاجتماعية فى أهمية وظائفه الحيوية ، بل انه أكثر وعيا بها منه بوظائفه الحيوية . ولا ريب أن العناصر الأساسية للسعادة هى الصداقة والغنى والشـهرة والسلطان والنفوذ بالاضافة الى الحياة العائلية . ولا تتألف هذه من صور محددة المعالم لما تكون عليه موضوعاتها الا على نحو هو غاية فى القصور ؛ فنحن لا نحس بالرغبة فى هذه الأشياء أو نعى وجودها أو انعدامها من حياتنا الا حينما نفكر ونضع الخطط للمستقبل أو تتأمل كلام الناس بما يتضمنه من احتقار لنا أو اعجاب بنا ، أو تتصور المواقف التى يمكن لما فينا من فضائل أن تظهر فيها على نحو أبرز أو التى تزيد من شهرتنا أو سلطاننا ، أو حينما نقارن حياتنا بحيوات الآخرين وما الى ذلك من عمليات التفكير الواعى . ولا يعترينا احساس عميق بالخوف أو الشك أو العزلة الا حينما تتأمل حياتنا على نحو واع ، ولذلك فلا تستطيع هذه الاحساسات أن تصبح بسهولة صفات فى الموضوعات الخارجية . أما اذا قدر لها أن تصبح كذلك فحينئذ تكتسب قيمة جمالية كبرى . « فالبيت » مثلا الذى هو بمدلوله الاجتماعى تصور للسعادة يصبح تصورا جماليا أو شيئا جميلا حينما يتحقق فى شكل كوخ وحديقة . وفى هذه الحالة تتحول السعادة الى موضوع ويكتسب الموضوع جمالا .

غير أنه يندر أن تصبح الموضوعات الاجتماعية جمالية على هذا النحو ، وذلك اذ لا يمكن تصورها بالخيال بهذه الدرجة من التحديد . فهى عادة مجردة ومشتتة وتتألف موادها من عناصر لفظية أكثر مما تتألف من عناصر حسية . ولذلك فلا يمكن تحويل ما يصاحبها من انفعالات كبرى الى جمال على نحو مباشر . واذا كان الفنانون والشعراء غير سعداء فذلك لأنهم فى نهاية الأمر لا يحفلون بالسعادة . اذ لا يستطيعون أن ينشدوها على نحو جدى لأن العناصر التى تتكون منها ليست عناصر جمالية ؛ ولما كانوا يعشقون الجمال فانك تجدهم يهملون بل ويحتقرون تلك الفضائل الاجتماعية التى تتألف السعادة من ممارستها والتى تخلو من الجمال . ومن جهة أخرى نجد أن أولئك الذين ينشدون السعادة ولا يتصورونها الا فى الحدود التقليدية المجردة مثل المال والنجاح والحياة المحترمة كثيرا ما يفقدون ذلك الجزء الأساسى الحقيقى من السعادة الذى ينساب من الحواس والمخيلة وهذا هو الجزء الذى يوفره « الجمال » فى الحياة ، اذ يمكن للجمال أيضا أن يكون سببا من أسباب السعادة وعاملا من العوامل التى تتكون منها . ومع ذلك فالسعادة التى تنشأ عن حب الجمال اما أن تكون مسرفة فى جانبها الحسى بحيث يعوزها الثبات ، واما أن تغرق فى الروحانية وفى التعلق بما يكون غاية الغايات بحيث لا تصبح سعادة فى نظر العقلية الدنيوية .

١٥ ـ الحواس الدنيا

انه على الرغم من أن حواس اللمس والذوق والشم قابلة بغير شك للتطور الفسيح ، الا أنها لا تخدم الأغراض العقلية لدى الانسان بمثل ما تفعل حاستا البصر والسمع . فهى تظل عادة فى مؤخرة الوعى وتقدم لنا أقل مقدار من الأفكار التى يمكن تحويلها الى موضوعات ولذلك كان من

الطبيعى أن تظل اللذات المتعلقة بها منفصلة بدورها فلا تستخدم لأغراض تذوق الطبيعة . لذلك سميت هذه الحواس بالحواس غير الجمالية وبأنها حواس دنيا . واذا كان هذا الوصف صادقا ، وليس فى صدقه من شك ، فلا يرجع ذلك الى أن هذه الحواس فى ذاتها وضيعة أو حيوانية وانما يرجع الى طبيعة الوظيفة التى تقوم بها فى تجاربنا . فمن العيوب الكبرى فى حاستى الشم واللمس ، مثلهما فى ذلك مثل حاسة السمع ، كونهما فى ذاتهما غير مكانيتين : ولذلك لا تصلحان لتمثيل الطبيعة ؛ لأن الطبيعة لا يمكن تصورها تصورا دقيقا الا فى حدود مكانية [1] . وفضلا عن ذلك فهما لم تبلغا درجة النظام التى بلغتها الأصوات ولذلك فلا تبعثان على نشاط للاحساسات الذاتية مما يمكن مقارنته بالموسيقى فى اثارته للاهتمام .

كذلك يرجع تحويل الأشكال الموسيقية الى موضوعات خارجية الى ما تتصف به تلك الأشكال من ثبات وتعقيد ؛ فنحن نتصورها كما تتصور الألفاظ موجودة فى وسط اجتماعى ، ويمكنها أن تكون جميلة دون أن تتحقق فيها صفة المكان . أما الطعوم فلم يكن من المستطاع تصنيفها وتمييزها على هذا النحو الدقيق الكلى ؛ فلا تمكننا أداة الاحساس هنا كما تمكننا الأذن من التمييز الدقيق الثابت . وعلى الرغم من أن الناس كافة يمارسون فن مزج الصحاف « الأطباق » المختلفة وشتى صنوف النبيذ كل بحسب قدرته واهتمامه فان المادة التى يستخدمها هذا الفن يصعب

---

(١) ليس هذا مجالا لمناقشة القيمة الميتافيزيقية لفكرة المكان . ويكفينا هنا أن نبين أنه فيما يتعلق بالتجربة الانسانية تجد أن المعرفة النافعة لبيئتنا لا يمكن الحصول عليها الا من خلال رموز مكانية . وسواء أكانت أسباب ذلك ضرورية أم عرضية فهذه هى اللغة التى يتحتم على العقل أن يستخدمها اذا كان يستهدف الوضوح والدقة .

تمثيلها أو تصورها بحيث تصبح جميلة . ولذلك يظل هذا الفن فى نطاق اللذة فحسب ويعتبر فنا مفيدا أكثر منه فنا جميلا .

وقد عمد الى استخدام هذه الحواس الدنيا دائما أولئك الذين يمكن تسميتهم « فنانى الحياة » اذا جاز أن نستخدم هذه العبارة قاصدين بها أولئك الذين يجملون من حياتهم الاجتماعية والمنزلية . والمثل الأعلى للترف الشرقى — ذلك المثل الذى لن يفقد جاذبيته أبدا لما فيه من عناصر تهيم بها الطبيعة البشرية — يتألف فى نظرنا من حديقة فيحاء وطعام شهى وبخور وعطور وأشياء ناعمة الملمس وألوان زاهية . ومع ذلك فلم يحاول شعراء الشمال أن يثيروا هذه الصور فى حدتها الحسية دون أن يقللوا من هذه الحدة عادة بوساطة اللمسات الخيالية . فنجد مثلا هذه الأبيات عند كيتس :

« وما زالت راقدة فى نومها ذى الجفون الزرقاء
مدثرة فى غطائها الأبيض الناصع الناعم المعطر
فى حين راح هو يحضر من الغرفة كومة من التفاح المسكر
والسفرجل والبرقوق والقرع العسلى
ومن ضروب الرب ما هو أكثر نعومة من القشدة
والشراب المتألق الممزوج بشىء من القرفة .
والمن والبلح الذى حملته السفن من مدينة فاس
وكل ما لذ وطاب من سمرقند ذات الحرير الى لبنان ذات أشجار الأرز »

ونشاهد فيها أن كيتس ذاته الذى هو أكثر الشعراء الانجليز حسية ، والذى كان يسيطر عليه حبه للجمال ، لم يستطع أن يظل طويلا فى ميدان العناصر الأولية للجمال ، وانما كان لابد له أن يحلق بخياله الى مستوى

أسمى من ذلك . واذا كنا نقلق لهذه العناصر الحسية فلا يلبث أن يزول قلقنا حينما نجد الاشارة الى كون البلح قد حملته السفن من مراكش والى جمال أشجار الأرز بلبنان الذى لا يجد حتى المتطهرون الأتقياء حرجا فى التغنى به بحيث نستمتع بهذا الوصف دون أيما حرج وتوفق بين ضميرنا وبين هذا الاغراق فى الحسيات الذى لا يتلاءم مع روح المسيحية !

لكن ربما نكون قد دنونا من يوم يقل فيه الحرج ازاء الجمال المحسوس حيث يقيم الشعر وغيره من الفنون فى موطن قريب من منبع الالهام كله ؛ لأنه اذا لم يكن فى العقل شىء لم يسبق وجوده فى ادراكات الحس فما أصدق هذا القول على الخيال ذاته الذى لابد لمادته أن توجد فى عـالم الحس أولا . فلو لم تكن أشجار الأرز بلبنان تبسط ظلالها المريحة وتهب الرياح فى أغصانها المتشابكة فيسمع حفيفها ، ولو لم تكن لبنان بلدا تسر لرؤيته العين ، أو تلتذ له الحواس ، لما أصبحت موضوعا شعريا أو موضوعا يليق بالشاعر أن يشير اليه كما يفعل هنا . وما كان للفظة « فاس » قيمة خيالية لو لم يحس المسافر اليها بنشوة الشمس المتأججة ، وبحنين الترف الشرقى ، أو لو لم يصح بها ذلك المسافر قائلا كما فعل الجندى البريطانى وسط أخلاقيات بلده الكئيبة :

« خذنى الى مكان ما شرق السويس
حيث ينعدم الفرق بين الأفضل والأخس
حيث لا توجد الوصايا العشر
وحيث يستطيع المرء أن يطفىء غلة ظمئه » .

وما كان لسمرقند أى قيمة بدون سر الصحراء وغـرابة القوافل ، وما كانت السفن موضوعات شعرية لو لم يكن فى البحر أصوات وزبد ،

ولو لم تكن الرياح تقاومها والمجاديف عسيرة التحريك ، ولو لم يكن بها دفة وقلاع يصعب نشرها . ان الخيال ليستمد حياته من هذه الاحساسات الحقيقية التى هى مصدر ما فى الايحاءات من قوة . حقا ان شطحات الخيال ذاتها مصدر لذة ، الا أن سمو الشيء البعيد النائى على الشيء الحاضر انما يرجع الى كمية اللذات العديدة المتباينة التى يوحى بها بالقياس الى اللذات المحدودة الفقيرة التى نحس بها فعلا فى أية لحظة من اللحظات .

١٦ ـ الصــوت

من عيوب الصوت — شأنه فى ذلك شأن الحواس الدنيا — أنه ليس بذى صفة مكانية بحكم طبيعته . ولذلك فلا يكون الصوت جزءا من العالم الخارجى كما نجرده لأنفسنا على نحو ملائم ، كلا ولا يمكن لنشوات الأذن أن تصبح صفات فى « الأشياء » بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة . الا أن الأصوات تتدرج فى المقام على نحو مستمر بديع ، وتتحقق فى أطوالهـا علاقات من الممكن قياسها بحيث ينتج عنها موضوع يوشك أن يبلغ تركب عناصره وفى امكان وصفه مبلغ الأشياء المرئية . فالذى يضفى قيمة على الأشكال المكانية من حيث هى وسيلة لوصف البيئة ، هو أنه يمكننا بسهولة أن نميز بين الموضوعات المكانية ونقارنها بعضها ببعض ، أى انه يمكن قياسها ، على العكس من الاحساسات اللامكانية التى يتعذر عادة قياسها . الا أن الأصوات بدورها يمكن قياسها داخل حدودها : فلها مقامات وأطوال تسهل مقارنتها ، ومن الممكن أن توجد تراكيب محدودة مميزة من هذه العناصر الحسية هى فى الحقيقة « أشياء » مثلها فى ذلك مثل المقاعد والمناضد تماما . وليس معنى ذلك أن القطعة الموسيقية أو التركيب الموسيقى موجود على نحو صوفى ، فى شكل جزء من موسيقى الأجـرام السماوية التى

لا يسمعها أحد بالفعل ، بل معناه أن الأشياء المرئية نفسها هى بدورها أيضا — فى نظر الفلسفة النقـدية — امكانات للاحساس لا أكثر ولا أقل . فالعالم الحقيقى هو مجرد ظل لوثوقنا — فى حالة السلامة العقلية — بما عسى أن يقع لنا من تجربة ؛ ولك أن تخلع صفة الموضوعية على أية صورة من خلق الفكر ما دامت تتحقق فيها درجة كافية من المضمون والتماسـك والفردية بحيث يمكن وصفها وتمييزها ؛ وهى كلها صـفات تتوافر فى الأفكار المسموعة كما تتوافر فى الأفكار المكانية سواء بسواء .

فهنالك اذن ما يسوغ الى حد ما قول شوبنهور الذى قاله بعد تأمل ، وهو أن الموسيقى تكرار لعالم الحواس بأسره وأنها طريقة أخرى للتعبير عن الارادة أو الجوهر الباطن . فلا شك أن عالم الصوت له القدرة عـلى التنوع اللامتناهى ، ولو كانت حاسة السمع لدينا مرهفة حقا لأدركنا أن عالم السمع له أيضا القدرة على الامتداد اللامتناهى . وهو لا يقل عن عالم المادة فى اثارة اهتمامنا وايقاظ انفعالاتنا . وله بالقوة من المعنى ما لا يقل عن عالم المادة . الا أنه بالفعل أقل ثباتا وأصعب استخداما ، ولذلك فالموسيقى التى تعتمد على المواد الصوتية انما هى أقل الفنون انسانية وتعليما وان كانت أكثرها صفاء وتأثيرا .

وتقوم لذة الأصوات على أساس فيزيقى بسيط . فجميع الاحساسات لا تكون مصدر لذة الا حينما تقع بين درجات معينة من الحدة . ولكن الأذن تستطيع أن تميز بسهولة بين الأصوات التى هى فى ذاتها غير شائقة ، ان لم تكن تحدث الضيق فى النفس ، وبين النغمات التى لها جاذبية لا يغفل عنها الانسان . ويصبح الصوت نغمة حينما تتكرر النبضات الهوائية التى تحدثه على فترات منتظمة . أما اذا لم يتحقق هذا التكرار المنتظم للموجات فان الصوت يصبح مجرد ضوضاء . وسرعة هذه الدقات المنتظمة تحدد مقام

الأنغام . والذى يميز صوتين من نفس المقام والحدة هو اختلافهما فى مدى تعقيد الموجات فى الهواء . ولذلك كانت القدرة على التمييز بين الموجات المختلفة فى الهواء المذبذب شرطا لازما للاحساس بالموسيقى . فلكل موجة طولها الخاص ، وما نسميه ضوضاء ليس الا خليطا من نغمات بلغ التعقيد فيها حدا بعيدا بحيث يتعذر على سمعنا أو انتباهنا التمييز بينها .

ونجد هنا فى بداية موضوعنا مثلا واضحا للصراع بين المبادىء الذى يظهر فى شتى مظاهر الجماليات والذى هو مصدر التضارب فى الذوق ويفسر لنا هذا التضارب . فلما كنا نسمع النغمة حينما يمكننا تمييز مجموعة من الذبذبات المنتظمة من فوضى الصوت لذلك يبدو أن ادراك هذا العنصر الفنى وتقديره يعتمدان على التجريد ، أى على حذفنا من ميدان الانتباه جميع العناصر التى لا تتبع قانونا واحدا بسيطا . ويمكننا تسمية هـذا المبدأ مبدأ النقاء . ولكن لو كان هذا المبدأ هو المبدأ الوحيد الذى يعمل به لكانت أجمل الموسيقى هى نغمة الشوكة الرنانة . الا أن مثل هـذه الأصوات النقية ، وان كان الطفل يجد فيها متعة ، لا تلبث أن تصبح مملة بعد حين . ولذلك كان لابد من التوفيق بين مبدأ النقاء ومبدأ آخر يمكننا أن نسميه مبدأ الاهتمام ؛ اذ لابد للموضوع أن يتحقق فيه القدر الكافى من التنوع والتعبير لكى يحافظ على اهتمامنا فلا يجعلنا نمله ولكى يثير طبيعتنا على نطاق واسع .

وحسب ازدياد حدة حساسيتنا اما للنتائج أو للأداء ذاته ، نجد أطيب الأثر قد اقترب اما الى هذا الطرف أو الى ذلك من هذين الطرفين النقيضين وهما : الجمال الممل أو التعبير غير الجميل . ولكن هذين المبدأين كما هو واضح غير متكافئين فى الأهمية . فالطفل الذى يستمتع « بشخشاخته » أو بزمارته انما يستمتع متعة جمالية مهما كانت هذه المتعة من نوع فج ،

ولكن الرجل المتمكن من صنعته الفنية والذى يعزف لنا قطعة موسيقية تخلو من الجاذبية الحسية تماما ليس بالموسيقار وانما هو يقوم بشيء أشبه بالرياضة البدنية . كذلك الكاتب الذى لا تتحقق فى رواياته وقصائده الا صفة التعبير فحسب بحيث لا يثير اهتمامنا فيها سوى معناها ومضمونها الخلقى ليس فنانا وانما هو مؤرخ أو فيلسوف . وهكذا فمبدأ النقاء لازم وجوهرى للتأثير الجمالى ولكن مبدأ الاهتمام مبدأ ثانوى ، واذا طبق وحده فلن ينتج لنا أى جمال .

غير أن التمييز بين هذين المبدأين ليس مطلقا : فالاحساس البسيط مثير للاهتمام ؛ والتعقيد ، اذا أمكن تذوقه حسيا دون أن يحتاج ادراكه الى الفكر الاستدلالى ، هو فى ذاته جميل . وقد يوجد عمل فنى يتألف من عناصر حسية لا تبعث على اللذة ، كالكلام الذى يخلو من صفة الموسيقى ، ولكن تركيبه وتعبيره يبعثان على المتعة . كذلك قد يوجد موضوع يبعث على الاهتمام دون أن يكون له تركيب يمكن ادراكه ، مثل النغمات الموسيقية أو السماء الزرقاء . ولا شك أن الكمال هو فى اتحاد العناصر التى هى جميلة جميعا ، وفى الأشكال التى هى فى ذاتها جميلة ، ولكن حينما يستحيل ذلك فان الطبائع المختلفة تؤثر أن تضحى بأحد هذين المبدأين دون الآخر .

١٧ ـ اللـــون

ان العين عضو حساس له قدرة هائلة على التمييز بحيث انه يستطيع أن يميز تأثيرات أشد دقة من تأثيرات الموجات الهوائية . ويبدو أن هناك سائلا منتشرا فيما بين النجوم من مكان ، لأنه سرعان ما يصل الينا الضوء المنبعث من أبعد نجم عنا . ولا نستطيع أن نفهم كيف يمكننا أن ندرك هذا

الاشعاع الضوئى ، الذى ينبع من مناطق خارج مجال الغلاف الجوى للأرض ، بدون وساطة أى شيء . والوسيط الذى تفترض وجوده هو الأثير . ومن طبيعته أنه قادر على التذبذب السريع بحيث تنتشر ذبذباته فى جميع الاتجاهات مثلما تنتشر موجات الصوت . الا أن ذبذبات الضوء أسرع من موجات الصوت بكثير ، ويسهل علينا ادراك ذلك من الكثير من المشاهدات العامة مثل سماع الرعد بعد مضى فترة زمنية ملحوظة من رؤية البرق . ولما كانت الطبيعة يملؤها هذا السائل الحساس الذى ينشر ذبذبات الضوء التى تنشأ فى أى نقطة الى جميع المسافات ، ولما كانت هذه الذبذبات تنعكس كلها أو بعضها حينما يعترض طريقها جسم صلب ، فقد أصبح من المفيد جدا لكل حيوان أن ينمى فى نفسه عضوا يتميز بحساسية ازاء هذه الذبذبات ، أى يتميز بحساسيته للضوء . فبهذه الوسيلة يتقبل الذهن انطباعات مباشرة للأشياء البعيدة ، انطباعات تحددها طبيعة هذه الأشـــياء .

ولابد أن يكون هذا هو سر أهمية البصر الأولية فى ادراكنا الحسى مما يجعل النور الرمز الطبيعى للمعرفة . وحينما جاء الوقت الذى قفز فيه العقل الانسانى قفزته الميتافيزيقية الكبرى ، فتخيل لمضمونه وجودا دائما مستقلا عن العقل ، أو بعبارة أخرى ، حينما أخــذ العقل يتصور « الأشياء » فانه كان لزاما عليه أن يبنى تصوره لهذه الأشياء أو يركب أفكاره عنها من المادة التى كانت حاضرة بالفعل فى العقل . الا أن أكثر هذه المادة صلاحية لعملية التركيب هذه هى ما تجمعه العين ؛ فالعين هى التى تربط بيننا وبين بيئتنا الحقيقية على أوسع نطاق ، وهى التى تنذرنا بأسرع ما يمكن بما سنتلقاه من انطباعات . ان للبصر وظيفة تنبؤية ؛ ونحن لا نهتم به لذاته بقدر ما نهتم بما يوحى به من الأشياء التى ستلحقه . والبصر

وسيلة تقدم الينا سيكولوجيا ما هو غائب عمليا . ولما كان جوهر الشيء معناه وجوده فى غيابنا كنا لذلك تتصور الأشياء على نحو تلقائى فى حدود البصر .

البصر اذن هو الادراك الحسى بمدلوله الدقيق ، لأننا نكون أكثر وعيا بالأشياء ويتم وعينا بها بأكبر مقدار من السهولة عن طريق الوسائل البصرية وفى حدود البصر . وبما أن قيم الادراك هى القيم التى نسميها جمالية وبما أنه لا يوجد جمال بدون تصور للموضوعات المستقلة عنا ، فاننا قد نتوقع أن يكون المصدر الأساسى للجمال هو اللذات البصرية . كما أننا غالبا ما نتصور الشكل الذى يكاد يكون مرادفا للجمال على أنه شيء بصرى : أى أنه تركيب لما هو مرئى . ولكن تأثير الشكل لا يظهر فى الخيال ، الذى يقوم بعملية التركيب ، الا بعد تأثير اللون . وتأثير اللون مجرد تأثير حسى ولا يختلف فى ذاته عن تأثير أية حاسة أخرى . ولكن لما كان تأثير اللون أوثق صلة من سائر الحواس الأخرى بادراك الأشياء فسرعان ما يصبح هذا التأثير عاملا من عوامل الجمال على نحو لا يتأتى لغيره من الحواس .

وتختلف قيم اللون اختلافا بينا وهى تشبه فى ذلك القيم المختلفة التى للاحساسات الأخرى . وكما أن الروائح الذكية والفائحة أو النغمات العالية أو المنخفضة أو المقامات الكبرى والصغرى تختلف فيما بينها بسبب اختلاف اثارتها للحواس كذلك نجد أن اللون الأحمر يختلف عن اللون الأخضر والأخضر عن البنفسجى . فلكل من هذه الألوان عملية عصبية خاصة بها ، ومن ثم كان لكل منها قيمة خاصة . وهذه الصفة العاطفية للألوان لها علاقة بالصفة العاطفية للاحساسات الأخرى . ولهذا فلا ينبغى أن نعجب اذا كانت درجة الذبذبة العليا التى تنتج صوتا حادا فى الأذن تنطوى الى حد ما على نفس الاحساس الذى تولده درجة عليا من الذبذبة التى تنتج للعين لونا

مثل اللون البنفسجي . ومع أن الكثيرين يعجزون عن ادراك هذه العلاقات فانه ليس من المستحيل أن ننمى الاحساس بها سواء عن طريق المصادفة أو عن طريق المرانة . فمن آثار اللون ما يلذ له الجميع فى حين أن بعضها الآخر يولد احساسا بالنشاز يكاد يشبه النشاز فى الموسيقى . واذا طورنا حساسيتنا هذه على مجال أوسع فقد يؤدى ذلك الى ظهور فن جديد مجرد ، فن يعالج الألوان كما يعالج فن الموسيقى الصوت .

غير أننا لم نعط لدراسة هذه الآثار الاهتمام الكافى ، ولم ندعها تتغلغل فى روحنا بحيث نعتبرها من الأمور الهامة . فتأثير الألعاب النارية والمبداع (الكاليدوسكوب) يبدو لنا من الأمور التافهة . الا أن كل ما له مضمون متغير فيه امكانيات الشكل وبالتالى فيه امكانيات المعنى أيضا . ويولد الشكل متعة فى نفوسنا بمجرد اعتيادنا — عن طريق الانتباه — ادراك وتمييز ما فيه من تغير ، ويصبح له معنى حينما تخلق القيم العاطفية المختلفة لهذه الأشكال علاقة تربط الموضوع الجديد بجميع التجارب الأخرى التى تنطوى على انفعالات متشابهة ؛ وهكذا نضع هذا الموضوع فى الذهن فى سياق عاطفى محبب الى النفس . فألوان غروب الشمس لها بريق يجذب الانتباه وفيها من الليونة وعدم التحديد ما يسحر العين ، بينما يجتمع حول هذه الجاذبية ويزيدها عمقا ما يرتبط بها من ارتباطات الغسق والمساء والسماء . وهذا يمكن لأكثر ضروب الجمال حسية أن يصبح مليئا بالايحاءات العاطفية . كذلك فى زجاج النوافذ الملون بالكنائس مثل لكتل من الألوان الغرض منها أن تضفى تأثيرها القوى المباشر بحيث تزيد من حدة الانفعال المرتبط بموضوعات على درجة كبيرة من المثالية . وهكذا فالشىء الذى هو فى ذاته مجرد زينة براقة لا معنى لها يصبح بما له من تأثير مطلق رمزا بينا لتلك المطلقات الأخرى التى لها تأثير مشابه فى الروح .

١٨ ـ عرض لمواد الجمال

درسنا الآن أعضاء الادراك الحسى التى تمدنا بتلك المواد التى منها تؤلف الأشياء ، وذكرنا أبرز اللذات التى تحدث فى هذه الأعضاء ولا تلبث أن تمتزج بسهولة بالأفكار التى تأتى الينا عن طريق هذه الأعضاء. ولاحظنا أيضا أن هذه الأفكار على الرغم من بروزها فى وعينا النامى النشيط ليست عوامل يتألف منها الفكر بمعنى أنها عناصر مستقلة تغذى الفكر ، بقدر ما هى تمييزات وتجزئات فى محتـــواه ، على أنها بعد أن يتم لها هـــذا التمييز والتجزئة ، تترك وراءها بطانة من شعور حيوى فليست الحواس الخارجية الا جزءا من جهازنا الحسى بما فيه الجهاز العصبى ، وليست الأفكار التى تأتى عن طريق احدى الحواس أو عن طريق الحواس مجتمعة الا جزءا من وعينا .

وكذلك رأينا أن اللذات التى تصاحب عملية تكوين الأفكار لذات موحدة حيوية . وكما أنه من الضرورى للأغراض العملية أن تجرد ونميز الدور الذى تقوم به احدى الحواس عن الدور الذى تقوم به الحواس الأخرى بحيث ندرك الانطباعات الخاصة المحددة لكل منها ، كذلك من الطبيعى أن نقسم اللون العاطفى المنتشر فى الجسد بأسره بحيث نعزو جزءا من اللذة أو الألم لكل فكرة من الأفكار . وهكذا نصف لذاتنا بأنها لذات اللمس والذوق والشم والسمع والبصر ، وتصبح هذه اللذات عناصر فى الجمال فى نفس الوقت الذى تصبح فيه الأفكار المرتبطة بها عناصر فى الأشياء الخارجية . الا أنه تظل هناك بقية من انفعال كما تظل بقية من احساس . وقد أكدنا فى البداية أهمية هذه البقية ، وأعنى بها ذلك التيار المتصل الذى تقع فيه شتى اللذائذ والآلام الجزئية .

ولا يمكننا فى الواقع أن نعزو جمال العالم ، كله أو معظمه ، الى اللذات

المرتبطة بهذه الاحساسات المجردة . فجمال المادة التى تتكون منها الأشياء هو وحده الذى ينبع من لذات الاحساس . أما أكثر التأثيرات أهميــة فلا يمكن رده الى هذه المادة وانما هو يرجع الى تنسيقها والى ما يتحقق فيها من علاقات تصورية ، ولذلك لا يزال يتحتم علينا أن ندرس تلك العمليات الذهنية التى ندرك عن طريقها هذا التنسيق وهذه العلاقات . وحينئذ نستطيع أن نضيف اللذات التى نربطها بهذه العمليات الى اللذات المرتبطة بالاحساس باعتبارها عناصر أخرى أكثر دقة فى الجمال .

الا أننا قبل أن نتحول الى دراسة هذا الموضوع الأكثر تعقيدا يجدر بنا أن نذكر أن وجود المادة الحسية لابد منه فى الجمال ، مهما كانت له من أهمية ثانوية ، فى الرداء الجميل أو البناء أو القصيدة مثلا . فلابد للشكل أن يكون شكلا لشىء . ولذلك فاننا ان تجاهلنا مادة الأشياء أو قصرنا اهتمامنا على شكلها فى اكتشافنا الجمال أو ابداعه سنفقد فرصة تزيد التأثير غزارة وحدة دائما ؛ فمهما كانت اللذة التى يبعثها الشكل فان المادة تولد لذة أيضا وتزيد القيمة النهائية للتأثير باضافة هذه اللذة .

ان الجمال الحسى ليس أهم العناصر فى التأثير ولا هو أعظمها ، ومع ذلك فهو أكثرها بدائية وشمولا باعتباره يتعلق بالأساس الذى لابد للبناء أن يقوم عليه . ولا يوجد شكل لا تزيد المادة من تأثيره فى النفس ، وتأثير المادة هذا الذى يوجد خلف تأثير الشكل يزيد من قوته ويخلع على جمال الموضوع حدة وكمالا ما كان يستطيع الموضوع أن يحققهما بدونه . فلو لم يكن معبد البارثينون مصنوعا من المرمر ، ولو لم يكن التاج مصنوعا من الذهب والنجوم من النار لكانت هذه الأشياء عديمة الجمال ضعيفة الأثر فى النفس . فالفتنة الأخاذة التى يسحر بها جمال المادة حواسنا ، من شأنها أن تحفزنا — ما دام الشكل أيضا ذا جلال — وأن تسمو بنا وتزيد

انفعالاتنا شدة . ونحن فى حاجة الى هذا المؤثر لكى تصل ادراكاتنا الى أقصى درجة من القوة والحدة . ولا يأسرنا شىء لم يتحقق الجمال فى كل نواحيه .

وهناك نقطة أخرى . وهى أن انتشار الجمال الحسى فى الشىء على نطاق أوسع يجعله فى متناول الجميع فعندئذ يتطلب خلق الجمال عددا من العوامل أقل ، كما يتطلب تذوقه تدريبا أقل ؛ فالحواس وسائل لا غنى عنها فى العمل ، طورتها حاجات الحياة . وحينما يكتمل نموها يولد ذلك انسجاما بين غريزة العضو وتركيبه الباطن من ناحية وبين الفرص الخارجية لاستخدام هذا العضو من ناحية أخرى . وهذا الانسجام مصدر لذات دائما . وهكذا نجد أن تدريب الحواس من الأمور الضرورية للانسان ، بل غالبا ما يكون هذا التدريب أكثر ضرورة عند القبائل البدائية وربما عند الحيوانات منه عند أولئك الذين ينظرون الى الأشياء نظرة كلية شاملة والذين تتميز أفكارهم بقسط أكبر من التجريد . وحينما نخلع على الانسان القدرة على التمتع بالجمال الحسى فاننا نضفى على حياته اهتماما جماليا وذلك دون أن نطلب منه أن يفعل أكثر مما هيأته الطبيعة لفعله ، أو أن ينمى فى نفسه قدرات لن تتاح له الفرص لاستخدامها الا نادرا فى حياته . فاهتمامه بالجمال سيزيده غنى دون أن يضيف شيئا الى أعبائه ، وسيخلع عليه نبلا يتفق وطبيعته .

ان الذوق حينما يكون تلقائيا يبدأ دائما بالحواس ؛ فالأطفال والبدائيون — كما يقال لنا دائما — يسرون بالألوان الزاهية المتعددة ، وأبسط الناس يتذوقون ما فى الستائر الاسلامية والألوان البراقة والأوانى اللامعة من أناقة . ولو لم يوجد فى الحديقة الريفية فضاء واسع وكتل كبيرة من الزرع لأصبحت مجرد مجموعة متراكمة من الأزهار البديعة . ولا تحتوى موسيقى

الأطفال على أكثر من الضوضاء والحيوية ، كما أنه لا يتحقق فى الأغانى البدائية من الشكل الا ما يحتاج اليه لتأليف بعض الأنغام الرتيبة . ومع ذلك فلا يجدر بنا أن نأسف لهذا النقص أو لهذه الحدود ، لأنها دليل على الصدق . ولا يعنى هذا الصدق انعدام الذوق وانما يعنى بدايته .

والشعب الذى لديه ادراكات جمالية صادقة يخلق أشكالا تقليدية ويعبر عن أبسط الانفعالات فى حياته فى موضوعات لا تتغير وان كانت لها دلالتها ، موضوعات تكررها الأجيال جيلا بعد جيل . أما اذا زال الصدق وحل محله الطموح المترفع ساد الذوق الفاسد . وجوهر الذوق الفاسد هو احلال القيم غير الجمالية محل القيم الجمالية . فحب المرء للخرز لاعتقاده أنه جميل قد يكون دليلا على ذوق بدائى ، ولكنه لا يدل أبدا على ذوق مبتذل . ولكن اذا أحب المرء الجواهر لغلو ثمنها فقط فان ذلك يدل على انحطاط ذوقه ، وهو يكشف عن الدافع الحقيقى الذى جعله يقتنيها حينما يضعها فى نسق قبيح الأثر مما يجرح الذوق السليم . ومعيار الذوق السليم واحد دائما وهو ما اذا كان الشيء بحق مصدرا للذة . فاذا ولد الشيء لذة فى نفس الفرد كان معنى ذلك أن ذوقه سليم ؛ نعم قد يكون مختلفا عن ذوق غيره ، لكن ذلك لا يقلل من أن له ، مثل ذوق غيره ، مبررا ومن أنه قائم على أساس من الطبيعة البشرية . أما اذا لم يكن الشيء مصدرا للذة ففى هذه الحالة يكون حكمك زائفا ؛ ولا تكون خطيئتك عندئذ هى الزندقة ، أى الخروج على مألوف الجماعة اذ أن هذا الخروج على مألوف الجماعة فى مجال التذوق الجمالى هو الأصل والأساس ، بل تكون خطيئتك هى النفاق الذى هو بمثابة اخراج المرء لنفسه من حظيرة التذوق الجمالى .

ومن أكبر الدلائل على النفاق عدم التأثر بالجمال الحسى . فحينما يظهر على الناس أنهم لا يحفلون بالآثار الأولية الأساسية ، وحينما يعجزون

عن رؤية الصور اللهم الا فى الاطارات أو رؤية أى جمال فى غير نتاج كبار الفنانين ، حينئذ يحق لنا أن نشك فى صدقهم ، ويحق لنا أن نظن أنهم انما يرددون الكلام كالببغاوات وأن معرفتهم التاريخية واللفظية انما تخفى وراءها نقصا طبيعيا فى احساسهم بالجمال . وعلى العكس فحينما نجد أن عدم التأثر بأشكال الجمال الرفيع لا يحول دون الحب الطبيعى عند العاشق فحينئذ لا نفقد الأمل ، لأننا هنا نجد ذوقا صادقا سليما يحتاج فقط الى التجربة والخبرة حتى يتم تثقيفه . واذا رغب الرجل فى الزينة والأضواء البراقة والأصوات الصاخبة والأبهة فذلك يدل على أنه فى حالة توازن جمالى ، أى على أن المظاهر فى ذاتها تهمه وأنه يقف أحيانا لكى يستمتع بادراكه . وكل ما يحتاج اليه هذا الرجل حتى تمكنه عاداته الجمالية من رؤية شتى نواحى الجمال والتناسب هو أن تتنوع مشاهداته ويتسع أفق تفكيره وتتطور قدرته على التمييز . وهذه جميعا تستطيع أن تقوم بها التربية . واذا لم تقم التربية بذلك وظل الرجل بليد الخيال على الرغم من مواهبه الحسية ، فعلى الأقل سيتمكن هذا الرجل من تذوق عنصر مباشر شامل من عناصر التأثير . وهكذا فجمال المادة هو الأساس الذى يقوم عليه الجمال الأسمى سواء أكان ذلك فى الموضوع الذى لابد لشكله ومعناه أن يتجسما فى شىء محسوس ، أم فى ذهن المشاهد بحيث تظهر الأفكار الحسية أولا ، ومن ثم فهى أول عناصر اللذة فيه .

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

الجزء الثالث

الشكل

١٩ – من انواع الجمال جمال الشكل

ان أهم المشكلات التى تميز علم الجمال مشكلة جمال الشكل . فحيث توجد لذة حسية مثل لذة اللون ، وحيث تبعث عناصر الانطباع الحسى ذاتها على اللذة ، لا يلزمنا أن نبحث عن أسباب أخرى تفسر لنا ما نشعر به من لذة . وكذلك حيث يوجد التعبير ويكون الموضوع الذى لا يثير الحواس فى ذاته مرتبطا بأفكار أخرى طريفة فحينئذ تتعقد المشكلة وتتنوع ولكنها تظل نسبيا مشكلة بسيطة من حيث المبدأ . غير أن هناك تأثيرا وسطا بين هذين التأثيرين – الحسى والتعبيرى ، تأثيرا أكثر غموضا وأدنى الى تأثير الجمال بالذات . ويوجد هذا التأثير حينما تتحد مجموعة من العناصر الحسية التى هى فى ذاتها غير طريفة بحيث يبعث ائتلافها على اللذة . وفى هذه الظاهرة من عنصر المفاجأة ما يجعل أولئك الذين يعجزون عن تفسيرها يطمئنون أنفسهم بعدم وجودها .

وليس من السهل رد جمال الشكل الى جمال العناصر التى يتألف منها لأن من أشهر التجارب وأسهلها تلك التجربة التى تبين لنا كيف أن أبسط الخطوط يختلف تأثيرها فى النفس باختلاف النسب بينها . ولو كان جمال الشكل مرده جمال العناصر التى يتكون منها لكان العامة محقين فى اعتقادهم أن جميع المنازل المبنية من الرخام متكافئة فى جمالها .

ويبدو أكثر صوابا أن نرد جمال الشكل الى التعبير . فاذا أخذنا مثلا هذه المجموعة من الخطوط القصيرة التى لا معنى لها (المبينة فى هـذا الشكل) ونظمناها بهذه الطرق المختلفة التى ترمى الى تمثيل الوجه الانسانى ، ظهرت لنا فى التو قيم جمالية متباينة . فأحـد الأشكال الثلاثة يقرب من الجمال بينما الشكلان الآخران فيهما بشاعة على نحو مختلف .

وهذه الآثار المتباينة انما ترجع الى ما فى الخطوط من تعبير . وليس ذلك لأنها تبعث فى الذهن صـور وجوه جميلة أو قبيحة فحسب وانما أيضا لأنه يمكننا أن نقول ان هذه الوجوه هى فى الحقيقة جميلة أو قبيحة تبعا لما يرتبط بهذه النماذج المختلفة من ارتباطات حيوية وخلقية .

ومع ذلك فلا يمكن رد جمال الشكل الى التعبير ، اللهم الا اذا أنكرنا كلية وجود قيم جمالية مباشرة ورددناها جميعا الى ما توحى به من خير خلقى . واذا كان الموضوع الذى يعبر عنه الشكل ، والذى يستمد الشكل قيمته منه ، يتصف ذاته بجمال الشكل فاننا لم نتقدم خطوة واحـدة فى تفسيرنا ، ولابد لنا اذن أن نصل الى نقطة يكون التعبير عندها تعبيرا عن شىء غير الجمال ، هذا الشىء سيكون بالطبع اما خيرا عمليا أو خيرا خلقيا . وعلماء الأخلاق مغرمون بهذا النوع من التفسير الذى هو تفسير طريف حقا : لأنه يجعل العلاقة بين الجمال والأخلاق هى نفس العلاقة بين الأخلاق واللذة والألم ويحيل الجمال والأخلاق الى مجرد أحكام حدسية مختلفة على نفس المادة ، وهكذا يصبح الجمال والأخلاق مجرد موقفين مختلفين من نفس الموضوع .

الا أن هذه النظرية لا يمكن قبولها فى الحقيقة ؛ فالعديد من التأثيرات الجمالية ، بل ان جميع التأثيرات الجمالية الخالصة ، عبارة عن تحول مباشر للذات والآلام . وهى لا تعبر عن أى شىء خارج عن ذاتها ، ناهيك بتعبيرها عن الفضائل الخلقية . فالخطوط المنفصلة فى الشكل السابق لا تعبر عن أى شىء ومع ذلك فهى ليست عديمة الطرافة ، والخط المستقيم هو أبسط الأشكال وليس أقلها جمالا . ومن يدعى أن ما فيه من طرافة يرجع الى فكرة الاقتصاد فى الجهد والوقت حينما نسير فى أقصر الطرق أو الى أى من الأفكار الأخرى المتعلقة بالمزايا العملية انما هو انسان لا يعرف الحقائق السيكولوجية معرفة عميقة . اذ يختلف ما يولده الخط المستقيم فى النفس من أثر عن أثر المنحنى على نحو واضح يكاد يكون عاطفيا ، كما تختلف الآثار التى تولدها المنحنيات المختلفة فيما بينها .

فالاحساس هنا مختلف فى نوعه ، كما تختلف الاحساسات التى تبعثها الألوان أو الأصوات المختلفة . ولا نستطيع أن نرد طبيعة هذه الأشكال الى ما يتعلق بها من ارتباطات أكثر من أن نفسر دوار البحر بأنه يرجع الى الخوف من الغرق . فلهذه الخطوط البسيطة صفة وقيمة مميزتان بل وغالبا ما يكون لها أيضا جمال موجود فى طبيعة ادراكنا لشكلها .

ولو لم نكن بصدد الكتابة فى علم الجمال لكان من التحذلق أن ننكر أن هذه الصفة جديرة باسم « التعبير » ، لأننا فى حديثنا اليومى نقول ان للدائرة تعبيرها الخاص ، كما ان الشكل البيضاوى له تعبيره أيضا . ولكننا اذا دققنا فى الأمر وجدنا أن الدائرة لا تعبر عن أى شىء سوى الاستدارة وأن البيضاوى لا يعبر عن أى شىء غير طبيعة القطع الناقص ellipse وليست هذه تعبيرات عن أى شىء فى الواقع وانما هى انطباعات . وقد

تماثل هذه الانطباعات انطباعات أخرى ، فقد نسلم بأن الروائح والألوان والأصوات تتطابق وبأن احداها قد توحى بالأخرى . الا أن هذا التماثل هو مصدر جاذبية اضافية يحس بها من له طبيعة حساسة ، ولا تتألف منه القيمة الأصلية للاحساسات . ان الذى يجعل هذه الاحساسات يوحى أحدها بالآخر ، ومن ثم يجعل مقارنتها ممكنة ، هو كونها يجمعها لون عاطفى واحد . وان ما نسميه تعبيرا فى احساسين انما يرجع الى اشتراكهما مصادفة فى صفة من الصفات ، صفة تؤثر فى حواسنا ولا علاقة لهذا التأثير بادراكنا لنفس هذه الصفة فى مجال مختلف . ولذلك فاننا سنحرص على أن نبقى لفظ « التعبير » لنعنى به ما يقوم به الموضوع من عملية الايحاء بموضوع آخر يمكن تحديده يستعير منه الموضوع المعبر بعض الأهمية أو الطرافة . وسنتحدث عن الصفة الماثلة فى الشكل بوصفها اللون العاطفى أو القيمة الخاصة لهذا الشكل .

٢٠ ـ فسيولوجية ادراك الشكل

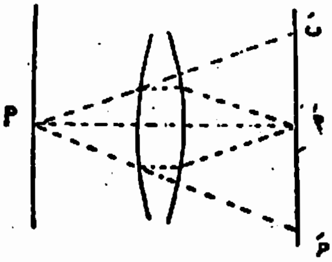
من الواضح أن ما فى الخط من جاذبية يوجد فى العلاقة بين أجزائه . ولكى نفهم ما فى العلاقات المكانية من أهمية أو طرافة يلزمنا أن ندرس كيفية ادراكنا لها [١] . لو كان سطح العين الحساس أو شبكيتها معرضة مباشرة للضوء لما استطعنا أن ندرك الشكل أكثر مما ندركه فى الأنف أو الأذن اللتين تدركان الشىء أيضا من خلال وسيط . وحينما لا يكون الادراك عن طريق وسيط وانما يتم مباشرة كما هى الحال فى الجلد ، قد

---

(١) سنقصر المناقشة فى هذا الفصل على الشكل المرئى . اما الشكل المسموع فقد يكون من الممكن معالجته على مثل هذا النحو ، الا أنه يتطلب دراسة فنية أكثر مما يمكن القيام به فى هذا المجال .

تتمكن من تكوين فكرة عن الشكل لأن كل نقطة فى الموضوع ستثير نقطة ما فى الجلد ، وكما أن الاحساسات فى أجزاء الجلد المختلفة تختلف فى نوعها فقد تنشأ فى الذهن جمهرة من الاحساسات يتميز بعضها عن البعض الآخـر .

أما حينما يتم الادراك من خلال وسيطفتنشأ حينئذ بعض الصعوبة ان أى نقطة فى الشىء مثـل أ سترسل أشعة الى جميع نقاط السطح الحساس مثل اَ و بَ و جـَ ، وفى هذه الحالة ستتأثر جميع نقاط الشبكية على السواء لأن كل نقطة منها ستستقبل أشعة من جميع أجزاء الشىء جـَ



أما اذا كانت جميع الأشعة النابعة من نقطة أ ستتركز على نقطة مقابلة فى الشبكية مثل اَ فيتحتم حينئذ أن توجد بين الشىء المرئى والشبكية عدة مسطحات من شأنها أن تكسر الأشعة وتجمعها . وهكذا كان من شـأن العدسة بطبقاتها المختلفة أن تجعل تصوير الموضوع نقطة بعد نقطة ممكنا للعين . وعدم وجود عضو كالعدسة فى الحواس الأخرى جعل من المستحيل تصوير الأشياء على نحو ما يحدث فى العين ، فالأنف مثلا لا تشم فى جزء منها الرائحة المنبعثة من موضع فى المكان وفى جزء آخر الرائحة المنبعثة من موضع آخر ، وانما تشم بدون تمييز الروائح المنبعثة من شتى مواضع المكان ممتزجة معا ؛ ولا شك أن العيون التى تخلو من العدسات مثـل عيون بعض الحيـوانات توجد فقط شعورا بضوء منتشر يستحيل فيه التحديد والتمييز بين أجزاء الحقل البصرى . وهكذا نجد أن تجريد اللون من الشكل ليس تجريدا صناعيا لأنه يمكن ادراك كل من اللون والشكل منفصلا عن الآخر عن طريق تبسيط الحاسة .

وحتى اذا مكنت العدسة العين من استقبال صورة موزعة أو مجزأة للموضوع فانه لا يلزم من ذلك أن تظهر جمهرة الاحساسات التى يشعر بها الوعى فى شكل أجزاء عديدة منفصلة فى المكان . فقد ترسل كل نقطة فى الشبكية انطباعا منفصلا الى الذهن ، انطباعا يطابق الاحساس ، ولكنه لا يلزم أن يكون فى نفس الوضع . فالأذن ترسل الى الذهن جمهرة مماثلة من الانطباعات (ذلك لأن فى الأذن أيضا جهازا يميز الذبذبات الخارجية المختلفة فى السرعة ويوزعها على أجزاء مختلفة فى الأذن) . ولكن هذه الانطباعات لا تتميز فى الذهن حسب أوضاعها بل حسب مقاماتها . كيف اذن يحدث أن جمهرة الاحساسات التى يوصلها العصب البصرى تظهر فى الوعى فى صورة مكانية ، وكيف يحدث أن العلاقات بين عناصرها تبدو فى شكل علاقة فى الوضع ؟

لقد قدم علماء النفس المختلفون حلولا مختلفة لهذه المسألة . منها أن العين بحركة غريزية تدور بحيث تحول كل انطباع الى تلك النقطة من الشبكية بالقرب من مركزها حيث يوجد أكبر مقدار ممكن من الحساسية . وهكذا فكل استثارة محسوسة لأية نقطة بعيدة عن المركز يعقبها سلسلة من الاحساسات العضلية . ويثير الشىء المرئى عدة نقط فى الشبكية فى حين تقربه العين من مركز الرؤية . وهذه السلسلة من الاحساسات العضلية التى يسببها تحريك العين يرتبط بها الرمز المعين أو الصفة المميزة للاحساس الخاصة بكل من هذه النقط . بعد ذلك توقظ هذه الاحساسات العضلية من جديد معا . ويكفى أن تستقبل أى نقطة على سطح الشبكية شعاعا من الضوء حتى يشعر الذهن مع هذا الاحساس أو الانطباع بالايحاء بالحركة وبالخط المكون من النقاط الممتد من النقطة المثارة الى مركز الرؤية . وهكذا تنشأ شبكة من الارتباطات يرتبط حسبها احساس كل نقطة

فى الشبكية بجميع النقاط الأخرى على نحو ما ترتبط النقاط فى المسطح . وهكذا تصبح كل نقطة مرئية نقطة فى مجال ما وتتجمع حولها اشعاعات — يحسها الرائى — لخطوط من الحركة الممكنة حولها . وهذا هو مصدر تصورنا المكانى للمرئيات ، فجمهرة الانطباعات الشبكية توزع على نحو يمثل لنا ما نقصده بكلمة سطح .

٢١ ـ قيم الأشكال الهندسية

ولعل القارىء يغفر لنا هذه التفاصيل وما يتطلبه تتبعها من اهتمام بالغ حينما يدرك أنها ستعينه كثيرا على فهم قيمة الأشكال . فالاحساس بوضع أية نقطة يتألف اذن من توترات فى العين ، ولا تنزع العين الى دفع هذه النقطة الى مركز الرؤية فحسب وانما تشعر بالايحاء بجميع النقاط الأخرى المتعلقة بهذه النقطة فى نسيج التجربة المرئية . وهكذا فتعريف المكان بأنه امكان الحركة تعريف دقيق ذو معنى وذلك لأن ادراكنا الطبيعى المباشر للمكان يتضمن اثارة نزعاتنا العديدة لتحريك أعضائنا .

فمثلا اذا وضعت أمامنا دائرة فان العين ستسقط على مركزها بوصفه مركز الثقل الذى يجذب اليه جميع النقط اذا جاز هذا التعبير . وفى هذا الوضع يكون الاحساس المتولد لدينا متجانسا مهما كان الاتجاه الذى قد تدفع العين الى النظر فيه ، وقد يفسر لنا ذلك الطابع العاطفى للدائرة . فهى شكل تنقصه صفة الاثارة على الرغم مما فى بساطته وصفائه من جمال وعلى الرغم مما فى اتصاله من روعة . بل ان الدائرة غالبا ما تكون قبيحة فى الفنون ولا سيما حينما توجد فى مسطحات رأسية فلا يمكن رؤيتها فى المنظور . أما فى المسطحات الأفقية فيكون تأثيرها أجمل وذلك لأنها تبدو للعين قطعا ناقصا وللقطع الناقص تأثير أقل رتابة وأكثر اثارة من تأثير

الدائرة . اذ تستطيع العين أن تتحرك فيه بسهولة وتنسق بين أجزائه وتميز بينها فى الأهمية ، والعلاقات بينها وبين موضوع الرؤية ليست واحدة فى جميع الاتجاهات . وتقل امكانية القبح فى حالة الدوائر الصغرى لأن العين تعتبرها مجرد نقط ، ولأن هذه الدوائر تدخل التنوع على المسطحات وتساعد على تقسيمها دون أن تبدو فى ذاتها مسطحات .

أما الخط المستقيم فهو شكل غريب فى تحليله . ذلك لأنه ليس بالشكل الذى يسهل على العين ادراكه ، فنحن اما نثنيه واما نتركه جانبا . ومالم يمر بمركز الرؤية فمن الواضح أنه مماس للنقط التى لها علاقات مماثلة لعلاقته بهذا المركز . والعلامات المحلية للنقاط أو توتراتها فى هذا المماس تختلف بحيث انه مما يتعب العين أن تتابعه طول الوقت ، ومن ثم كان التأثير الذى يولده مصطنعا . ولذلك فللخط المستقيم الطويل طابع جاف جامد ، وقد تجنبه الاغريق لبراعتهم فأدخلوا المنحنيات فى أعمدتهم وفى أروقتهم المعمدة . أما الشعوب المتبربرة فأكثرت من الزخرف ومن الأشياء التى من شأنها أن تقطع هذه الخطوط المستقيمة الطويلة .

وحينما يكون الخط المستقيم موضوع الاهتمام المباشر فان العين تتابعه لا شك ، ولا تراه الأجزاء النائية من الشبكية فى وضع لامركزى واحد . وينطبق على هذه الحالة الشائعة نفس التفسير ، فالشعور بأن العين تسير فى خط مستقيم يتكون من الاحساس الذى يظل قائما أعنى احساس الرائى بالوضع السابق ، ومن الطريقة التى تتداخل بها توترات المواضع السابقة بعضها فى بعض . أما اذا تغيرت التوترات تماما من لحظة الى أخرى فانها تولد تأثيرا متجزئا متقطعا كتأثير الخط المتكسر حيث تنتهى الحركات المترابطة ثم تبدأ من جديد وتنتهى وتبدأ ثانية وهكذا . أما فى حالة الخط

المستقيم البالغ الطول فاننا نجد أن هذه النزعات الى الحركات المترابطة تأخذ فى التمزق بالتدريج .

ونجد عكس ذلك فى المنحنيات التى نصفها بالانسياب والرشاقة . فمجموعة الحركات التى تحدث فى العضلات البصرية فى حالة هذه المنحنيات أكثر طبيعية وانسجاما ، وتجد العين البصيرة فى بعض النقط عند مختلف الانحناءات ايقاعا وعلاقات من التوافق والانسجام . اذ فى كل منعطف فى هذه المنحنيات نحس بالوضع السابق وفى الوقت نفسه نحس بالجدة والتغيير . ومن السهل أن ندرك لماذا تولد هذه العلاقات من الانسجام والايقاع لذة فى النفس ولا نحتاج لذلك الى أكثر من معرفة سطحية بشروط اللذة المعروفة . اننا لم نشأ أن نبحث فى الأساس الفيزيقى للذة الذى هو موضوع عميق حقا . ويكفينا هنا أن نذكر أن المقاييس أو الأوزان سواء فى الكم أو فى الحدة أو فى الزمن لابد أن تتضمن تلك العملية الفيزيولوجية التى تتكون اللذة من وعينا بها ، مهما كانت طبيعة هذه العملية .

٢٢ ـ السيمترية

ومن الأمثلة الهامة التى توضح هذه المبادىء الفيزيولوجية جاذبية السمت « السيمترية » . فاذا كانت العين لسبب من الأسباب قد تعودت الاتجاه الى نقطة بالذات مثل فتحة الباب أو النافذة أو مثل المذبح أو العرش أو المسرح أو المدفأة وحدث أن الموضوع لم يكن منسقا بحيث تتوازن توترات العين ، ويكون مركز ثقل العين فى النقطة التي يتحتم التركيز عليها ، فحينئذ يحدث تشتيت وارهاق نتيجة لميل العين الى النظر فى اتجاه مختلف عن الاتجاه الذى يلزم لها النظر فيه . وفى مثل هذه الموضوعات نحتاج دائما الى « السيمترية » الثنائية . ونحن لا نشعر بضرورة « السيمترية » الرأسية

لأن العين والرأس لا ينظران الى الموضوعات من أعلى الى أسفل بنفس السهولة التى ينظران بها من أحد الجانبين الى الآخر . ولا يولد عدم التكافؤ بين الجزأين الأعلى والأسفل نفس النزعة الى الحركة ونفس القلق الذى يولده عدم التكافؤ بين الجانبين الأيمن والأيسر من الموضوع الماثل أمامنا . فالراحة والاقتصاد فى الحركة اللذان ينتجان من التوازن العضلى فى العين هما اذن فى بعض الحالات مصدر قيمة « السيمترية » (١) .

وفى بعض الحالات الأخرى تستهوينا « السيمترية » لما فى التعرف والايقاع من جاذبية . فحينما تستعرض العين واجهة البناء مثلا وتجد الموضوعات التى تسترعى انتباهها موزعة على مسافات متساوية فحينئذ يطرأ على الذهن نوع من التوقع يشبه توقع النغمة التى لابد من حدوثها أو اللفظة المطلوبة ، فاذا لم يشبع هذا التوقع أحسسنا صدمة . فان كان ما يحدث هذه الصدمة هو ظهور شيء جديد يثير الاهتمام على نحو مؤكد فان الأثر الذى يتولد فى نفوسنا هو أثر الشيء الطريف **Picturesque** أما اذا لم يوجد ما يعوض هذه الصدمة فحينئذ نحس بما فى الموضوع من قبح ونقص وهو العيب الذى تتجنبه « السيمترية » . وعلى ذلك فهذا الضرب من « السيمترية » فى ذاته مزية سلبية وان كان غالبا شرطا لتحقق أعظم المزايا ، ألا وهى القدرة على توليد اللذة دائما . فالسيمترية هنا تضفى على الموضوع كمالا يكون مصدرا عاما للسرور الهادىء ، نعود اليه بعد أن تكون حواسنا المتعبة قد شبعت نتيجة لانغماسها فى كل ما يثيرها من لذات . ويتميز هذا الجمال الهادىء بطابع باطنى راسخ لا يأتيه من الخارج وانما ينبع من طبيعة اللذة التى يتألف منها ، فحينما

---

(١) اننا أيضا نميل الى بعض أنواع « السيمترية » لعلاقتها بالاستقرار ، الا أن ذلك اعتبار عرضى لا يهمنا هنا .

تواصل العين استعراضها للموضـــوع تجد نفس الاستجابة دائما وتجد ما يشبعها فيه على حد سواء ، وصلاحية الموضوع للادراك تجعل من عملية الادراك ذاتها مصدرا للذة . وحينما تندمج الأجزاء على هذا النحو تكون موضوعا واحدا يعتمد ما فيه من وحدة وبساطة على الروى والانسجام والتطابق بين عناصره .

و « السيمترية » هنا هى ما يسميه الميتافيزيقيون بمبدأ الافراد . ففى ابرازها للعناصر التى تتكرر تجزئة للمجال الى وحدات محددة ، فكل ما يقع بين ايقاعين امتداد واحد ، أو قل انه فرد متفرد ، ولو لم يكن هناك انطباعات متكررة أو نقط متطابقة لظل مجال الادراك متصلا على نحو غير محدد ولما أمكن تقسيمه الى أجزاء محددة يمكن التعرف عليها . وان الخطوط المسورة لمعظم الأشياء لتكون « سيمترية » لأننا نختار من الخطوط ما نجده سيمتريا فنجعله حدودا تسور الأشياء . فسيمترية الأشياء اذن هى شرط وحدتها ووحدتها شرط فرديتها ووجودها المستقل .

حقا ان التجربة لتعلمنا — لا شك — أن نعتبر الموضـــوع الذى لا يتحقق فيه « السيمترية » كلا ، لأن عناصر هذا الموضوع تتحرك وتتغير معا فى الطبيعة ، لكن مبدأ الافراد فى هذه الحالة يكون « بعديا » (مستندا الى التجربة ويأتى بعدها) اذ ينبنى على أساس الربط بين عناصر يمكن التعرف عليها . ولكى تتعرف على هذه العناصر وتتبين أنها مقترنة بعضها ببعض ، ، وأنها تؤلف شيئا واحدا ، فلابد لنا أولا أن نميزها ، وقد تمكننا « السيمترية » التى هى فى أجزاء هذه العناصر أو فى أوضاعها مأخوذة على أنها مجموعات ، من تحديدها وملاحظة عددها . وهكذا فمقولة الوحدة التى تطبقها دائما على الطبيعة وعلى أجزائها تتخذ من « السيمترية » أداة لها وأساسا يقوم عليه تطبيقها .

واذا كانت « السيمترية » اذن مبدأ من مبادىء الأفراد يساعدنا على تمييز الموضوعات فلا عجب اذن من كونها تساعدنا على الاستمتاع بالادراك الحسي . فالعقل الانسانى يحب الادراك الحسى ، وليس الماء بالنسبة للحلق المتحرق عطشا بأعذب من مبدأ الفهم للعقل اذا اختلط عليه الأمر . فالسيمترية من شأنها الايضاح وكلنا يعلم أن الضوء عذب . ومع ذلك فلا يصعب علينا أن ندرك الأسباب التى تحد من قيمة السيمترية . فلا قيمة للسيمترية مثلا فى الموضوعات التى يضؤل حجمها أو تتسع مساحتها بحيث لا يظهر بسهولة شكلها وتركيبها فالسيمترية فى احدى طرقات المدينة الكبرى يكون لها وقع جميل فى النفس ، أما فى حديقة عامة كبيرة ، أو فى تخطيط مدينة بأسرها ، أو فى الحائط الجانبى لمبنى متحف كبير فانها تكسب المناظر المختلفة رتابة أكثر مما تضفي وحدة على أى منها . ولأن المعابد اليونانية قلما تكون كبيرة الحجم فلذلك ظهرت « السيمترية » فى واجهاتها جميعا ، كذلك صممت الكنائس القوطية عادة بحيث تتحقق « السـيمترية » فى صدورها الغربية وفى أجنحتها الفرعية ، فى حين أن جـوانبها تخلو من « السيمترية » . وقد يكون ذلك من باب المصادفة البحت ونتيجة لما تطلبه التنظيم الداخلى للكنائس ولكنها كانت مصادفة سعيدة كما يتبين لنا حينما تقابل الأثر الذى تولده فى نفوسنا هذه الكنائس بأثر مبانينا الكبرى العامة مثل المحطات والمعارض حيث توجد « السيمترية » حتى فى واجهاتها الشاسعة التى يبلغ ارتفاعها حدا يتعذر معه اعتبار أى منها وحدة واحدة . فلا تستطيع العين أن تستوعبها كلها فى نظرة واحدة ولا تحصل على أثر الراحة نتيجة للتوازن بين الأضداد ، فى حين أن ما تجده من تكرار آلى فى الأجزاء حينما تنظر اليها الواحد بعد الآخر انما يولد احساسا بجدب القريحة جدبا لا يعنى شـيئا .

وهكذا تفقد « السيمترية » قيمتها حينما لا تستطيع أن تؤدى الى وحدة الادراك نتيجة لحجم الشيء . اذ يتعين على عملية التركيب الموحد التى تساعد السيمترية على ايجادها أن تكون عملية مباشرة لا تتطلب وقتا طويلا . أما اذا كانت العملية العقلية التى نوحد الشيء عن طريقها عملية استدلالية كما هى الحال مثلا فى فهمنا كيفية تنظيم شـوارع نيويورك وترقيمها ، أو تصميم قصر منيف معقد ، فحينئذ تكون مزية السيمترية عقلية ؛ فهى ستعيننا على تصور العلاقة بين الأجزاء وعلى تكوين خريطة للكل فى مخيلتنا ، الا أنه لن يكون فى ذلك أى مزية للادراك المباشر وبالتالى لن يوجد لدينا أى جمال جديد . والسيمترية فى هذه الأشياء لا حاجة اليها . كذلك لن تكسب صور الحيوان والنبات شيئا بعرضها فى شكل سيمترى اذا كان المقصود أن نولد احساسا بما فيها من حركة وحياة . أما اذا كان غرضنا استخدامها بقصد الزخرف فقط بدلا من التعبير عما فيها من حيوية فحينئذ نحتاج الى السيمترية لتأكيد وحدتها وتنسيقها . ويبرر لنا ذلك ما نجده فى بعض ضروب الفن الدينى — مثل الفن البيزنطى والمصرى — من عادة استخدام الأسلوب التقليدى أو الاصطلاحى فى رسم الصور الحية ومن نزعة الى استخدام أوضاع تتحقق فيها السيمترية على نحو دقيق . فبهذه الوسـيلة تزداد وحـدة الصورة وقوتها دون أن توحى بالحياة والحركة الفرديتين ، اللتين قد تتنافيان والوظيفة الدينية للموضوع باعتباره رمزا وتجسيدا لايمان مجرد .

٢٣ ـ الشكل هو ايجاد الوحدة من الكثرة .

من الواضح أن « السيمترية » نوع من الوحدة التى تتحقق فى التنوع ، فالكل هنا يحدده التكرار الايقاعى للأجـزاء المتشـابهة . وقد رأينا أن

« السيمترية » تكتسب قيمة حينما تساعد على خلق الوحدة . ويبدو اذن أن الوحدة هى ميزة الأشكال . الا أن لحظة واحدة من التفكير ستوضح لنا أن الوحدة لا يمكن أن تكون مطلقة وتكون شكلا فى نفس الوقت . فالشكل هو جمع لعدة عناصر ولابد أن تكون فيه هذه العناصر ، وطابع الشكل عبارة عن كيفية ائتلاف هذه العناصر . والادراك البسيط بساطة مطلقة والذى لا يوجد فيه وعى بتميز الأجزاء وبالعلاقة بينها لا يكون ادراكا للشكل وانما يكون مجرد احساس . ومن الناحية الفسيولوجية قد تجتمع مثل هذه الاحساسات معا وقد تختلف قيمتها ، كما هى الحال فى النغمات الموسيقية ، تبعا لكيفية تجمع العناصر الخاصة مثل الذبذبات أو العمليات العصبية وما الى ذلك ، ولكن الاحساس الذى يطرأ على الشعور فى هذه الحالة يكون احساسا بسيطا وتكون القيمة التى تتولد لدينا مصدرها لذة المعطيات ، لا اللذة التى نحصل عليها نتيجة قيامنا بعملية بالذات . ولذلك فالشكل لا يستهوى الشخص الذى لا يكون متيقظ الانتباه ، ومثل هذا الشخص لا يستمد من الموضوعات الا احساسا غامضا قد يوقظ فى نفسه ارتباطات خارجية ، وهو لا يقف ليستعرض الأجزاء أو ليتذوق ما بينها من علاقات ، ولذلك فهو لا يحس بما فى طرق توحيدها من جاذبية تختلف باختلاف هذه الطرق وانما تنحصر القيمة التى يجدها فى الموضوعات فى مادة هذه الموضوعات أو فى وظيفتها . ولا يرى ما فى شكلها من قيمة .

غير أن جمال الشكل هو بالذات ما يستهوى صاحب الطبيعة الجمالية فهذا الجمال بعيد عن الاثارة الفجة التى تبعثها المادة التى لا شكل فيها بقدر ما هو بعيد عن أحلام اليقظة بما فيها من انفعالات غير محددة وعن التفكير الذى ينتقل من موضوع الى موضوع . والانغماس فى العاطفة والايحاءات على حساب الجمال الشكلى ، وهو الشىء الذى يغرم به

عصرنا ، انما يدل على نقص فى الثقافة لا يقل فى حقيقته عن نقص ثقافة الرجل الهمجى الذى يطرب للفوضى البراقة وان كنا لا نعترف بذلك .

فعملية التركيب اذن التى يتكون منها الشـــكل هى عملية عقلية ، فالوحدة تنشأ على نحو واع وهى ادراك بالبصيرة النافذة للعلاقة بين عدة عناصر حسية يدرك كل منها على حدة . وتختلف عن الاحساس فى الوعى بعملية التركيب كما تختلف عن التعبير فى تجانس العناصر وفى مثولها معا للحواس .

ويتوقف اختلاف الأشكال على طبيعة العناصر وعلى الاختـــلاف فى الطرق الممكنة لايجاد الوحدة . وقد تكون العناصر جميعها متشابهة وحينئذ يكون الاختلاف كميا ، وتكون وحدتها اذن مجرد الاحساس بتجانسها [1] . وقد تختلف اختلافا نوعيا ولكن بحيث انها لا تجبر الذهن على ادراك نسق خاص يوحد بينها . وقد تتألف العناصر بحيث توحى بالضرورة بالنسق الذى تتم وحدتها وفقا له ، وفى هذه الحال يتحقق التنسيق فى الموضوع وتكون عملية تركيب الأجــزاء عملية واحدة تحــددت سلفا . وفيما يلى سنناقش هذه الأشكال المختلفة على التوالى وسنبين ما لكل منها من أثر خاص بها .

٢٤ ـ الكثرة فى التجانس

والحالة الأساسية الممثلة للنوع الأول من الوحدة فى التنوع هى فى ادراك الامتداد ذاته . واذا نحن بحثنا عن أصل هذا الادراك فقد يتضح لنا أنه فطرى . فلا شك أن الاحساس « بالامتداد المحض » احساس أصيل

---

(١) قارن Fechner, Vorschule der Aesthetik, Erster Teil, s.73 الذى أوحى الى بتصنيف الأشكال على النحو التالى .

وكل استدلال وربط وتمييز انما يطرأ فجأة أمام الذهن ، ويكون فى طبيعته وفى حقيقته الفعلية بمثابة معطى أولى لما يجوز لنا أن نسميه حسا ، لكى ندل بهذه التسمية على وقعه فى أنفسنا وقعا مباشرا لا سبيل الى رده وعلى استعصائه على الوصف . فنحن نرى الأشكال ، واذا ما تأملنا أصل ادراكنا الحسي لها استطعنا أن نقول ان هذه الرؤية احساس . أما التمييز بين الاحساس بالشكل والاحساس الذى لا شكل له فيتعلق بمضمون الادراك وطابعه لا بكيفية تكوين الادراك الحسى ذاته . وكل تمييز وربط أو استدلال انما هو تجربة مباشرة ، وحقيقة حسية ، الا أنها تجربة لعملية أو لحركة بين حدين وشعور بوجود هذين الحدين معا وبما بينهما من فروق أى انه احساس بالعلاقة . والاحساس بالمكان انما هو احساس من هذا النوع ، فهو فى جوهره ادراك لمجموعة من الاتجاهات المختلفة والحركات الممكنة ، التى تحدد حسبها العلاقة بين نقطة وأخرى على نحو حتمى غامض . وهكذا فادراك الامتداد هو على نحو ما ادراك لشكل وان كان هذا الشكل من أبسط الأنواع الأولية . فالامتداد أو المكان مجرد وجود منفصل عن أى شىء Auseinandersein وكنا نستطيع أن نسميه المادة الأولى للشكل materia prima لو لم يكن فى الامكان وجود الامتداد بدون أى تحديد . فمن الممكن أن يتولد عندنا احساس بالمكان بدون احساس بأسواره التى تحدده ، بل ان هذا الحدس ذاته هو الذى يجعلنا نظن أن المكان لا متناه . ولو كانت تجربتنا للمكان تتضمن فى ذاتها ادراك حدوده لتصورنا المكان على أنه يتركب من عدد متناه من الكتل مرصوصة جنبا الى جنب .

ويختلف الأثر الجمالى الذى يولده الامتداد اختلافا كاملا عن الأثر الذى تولده الأشكال المعينة . فبعض الأشياء يستهوينا سطحها فى حين أن

البعض الآخر تستهوينا الخطوط التى تحد هذا السطح . وليس أثر السطح هذا هو بالضرورة أثر المادة التى يتكون منها الجسم أو أثر لونه . فالأثر الذى يبعثه فى نفسنا ستار شاسع ملون بما فيه من تجانس ورتابة واتساع فى الرقعة انما هو أثر التجانس البالغ فى الكثرة البالغة . فالعين فى هـذه الحالة تجول فى مواضع لامتناهية غير محددة ، والاحساس باتصال هذه المواضع وبعددها اللامتناهى هو مصدر انفعال الامتداد . وهذا الانفعال انفعال أولى له أسسه الفيزيولوجية بلا شك بينما تصور الحجم ثانوى ويتضمن عمليات ربط واستدلال . فاذا تأملنا صورة فوتوغرافية صغيرة لكاتدرائية القديس بطرس بروما ، أو اذا نظرنا الى الكاتدرائية ذاتها على بعد كبير تولدت لدينا فكرة عن حجمها الكبير . الا أن ذلك يعتمد على ادراكنا للمسافة أو على معرفتنا بنسبة حجم الصورة الى حجم الموضوع . ولا تصبح قيمة الحجم قيمة مباشرة الا حينما نكون قريبين من الموضوع الذى نتأمله ، وحينئذ يحتل السطح حقيقة زاوية كبرى من مجال الرؤية ، ويوجد الاحساس بالحجم الكبير معياره الخاص به الذى نطبقه بعدئذ على الموضوعات الأخرى عن طريق المقابلة والتمثيل . ولا شـك أن فى حجم الأشياء أيضا معنى خلقيا وعمليا يحدد عن طريق الترابط مدى ما فى هذه الأشياء من عظمة وجلال . غير أن الاحساس الخالص بالامتداد الذى يقوم على أساس الأثر المباشر الذى يولده الموضوع فى الامكانيات الادراكية للعين هو القيمة الجمالية الحقة التى يهمنا أن نبينها هنا بوصفها أكثر صور الشكل أولية .

ومع أن أثر الامتداد ليس هو أثر المادة فان كلا الأثرين يظهران فى أوضح صورهما حينما يوجدان معا . فلابد للمادة أن تظهر فى شكل ما ، ولكن اذا كان الغرض هو ابراز ما فى المادة من جمال فيحسن ألا يجتذب

الشكل الانتباه لذاته الا بأقل قدر ممكن . والتجانس المطلق فى الامتداد هو أبسط أنواع الشكل وأقربها الى المادة ، وهو يضفى على المادة من الشكل ما يكفى فقط لادراك حقيقتها . لذلك يستحسن أن يتحقق هـذا النوع من الشكل فى المادة الجميلة الثمينة ، والا فان ما فيها من جمـال يصيبه بعض الفساد اذا فرض عليه جمال من نوع آخر مثلما يحدث حينما يصنع تمثال من الذهب أو يحفر فى عمود من اليشب النفيس أو تطرز عباءة من القطيفة الثمينة . ان جمال المادة يظهر حينما تخلو من الزخرف . بل ان الصفة المميزة للحجر ذاته لا تتضح الا فى المساحات الكبيرة المتصلة من الحائط ، فبساطة الشكل تؤكد طبيعة المادة . كذلك لا يبعث أثر الامتداد على الرضا طويلا الا اذا أضيف اليه جمال مادى معين . فالستائر الكبرى تفقد بعض ما فيها من روعة اذا كانت مصنوعة من القطن بدلا من الحرير ، والامتداد الشاسع للسماء كان سيغدو مبعثا للضيق والكدر لو لم يكن لونه أزرق رقيقا .

٢٥ ـ مثل النجوم .

ومصدر آخر لجمال السماء — وهو النجوم — يعطينا مثلا بارزا ، جذابا لأثر الكثرة فى التجانس على نحو بالغ يجدر بنا أن نحلله بشىء من التفصيل . وأظن أن معظم الناس يعدون النجوم جميلة ، ولكنك ان سألتهم عن السبب فلن يستطيعوا الاجابة حتى يتذكروا ما سبق لهم سماعه من علم الفلك وعن الحجم الهائل لتلك الأجسام الكروية وبعدها الشاسع وما يمكن أن يوجد عليها من مظاهر حياة . وهذه الأفكار والتصورات الغامضة التى يصعب تحديدها والتى تثار هكذا فى أذهاننا تتفق والانفعال الغامض الذى نحسه ازاء النجوم بحيث اننا نعزو الانفعال الى هذه الصور ونقنع أنفسنا

بأن ما فى نجوم السماء من قوة على التأثير انما يرجع الى ما توحى به من حقائق فلكية .

ولا شك أن فكرة تفاهة الأرض التى نعيش عليها وكثرة العوالم التى لا نستطيع أن نسبر غورها هى من الأفكار التى لها قدرة هائلة على التأثير . بل انها قد تسبب لنا كدرا عميقا . ففكرة اللامتناهى تبعث الى حد ما على الحيرة ، وعلى الرغم من أن الانسان المتناهى يشعر بالتواضع ازاء هذه الفكرة فانه لا يستطيع أن يستبعد كلية من ذهنه احتمال كونه مخدوعا بها . وخيالنا الرياضى تضنيه محاولة تصور هذه الفكرة التى يكتنفها ما يكتنف الكابوس من عذاب ، وربما لو استطعنا أن نستيقظ لوجدنا فيها من السخف ما يبعث على الضحك . الا أن تسلط هذا الحلم على أذهاننا انما هو لغز فكرى لا لذة جمالية ، وليس ضروريا لاعجابنا . فقبل أيام كبلر كان من المعتقد أن السموات تعلن عن عظمة الله وجلاله ، ولم يكن الناس بحاجة الى حساب المسافات بين النجوم أو الى تخيل عوالم كثيرة أو تصور فضاء لا متناه لكى يحسوا بما فى النجوم من جلال وجمال رائع .

ولو كنا تعلمنا أن نؤمن بأن النجوم تتحكم فى مصائرنا وأن نتذكر القضاء والقدر كلما نظرنا اليها لكان من المحتمل أن نتخيل على نفس المنوال أن هذا الايمان هو مصدر ما فى النجوم من جلال ، ولو قدر لنا أن نتخلص من هذه الخرافة لاعتقدنا أن ما فى النجوم من تأثير سيذهب أيضا . الا أن التجربة كانت سرعان ما تردنا الى الصواب اذ تثبت لنا أن الطابع الحسى لهذا الموضوع هو ذاته مصدر جلاله . بل يمكننا أن نختار السماء دائما كرمز صالح للأفكار الجليلة بسبب ما فيها هى ذاتها من جلال . واشتراك السماء والأفكار الجليلة فى صفة الجلال ، هو الذى يجعل كلا منهما يوحى بالآخر . ولذلك كان من الطبيعى جدا أن يسوق الناس مثل

النجوم التى تحدد مصير حياتنا وقت الميلاد لكى يعبروا بذلك عن خضوعنا للظروف ، لكن قد يظهر بعدئذ من الخلف من يحول بغبائه هذا المثل الى مبدأ مقصود بمعناه الحرفى . ولما كان الانفعال الذى تولده النجوم قريبا من الانفعال الخاص بلحظات دينية معينة تحولت النجوم فى نظر الناس الى موضوعات دينية . وهكذا أصبحت النجوم ، مثلها فى ذلك مثل الموسيقى التى لها أثر عميق فى النفس ، من بواعث التقديس والعبادة . ولكن لحسن الحظ هناك من التجارب ما لا تؤثر فيه النظريات ، فتعيه أذهان الناس على الرغم من تباعدهم فى المذاهب الفكرية والدينية المختلفة . وحينما تتداعى هذه المذاهب يظهر ما تحتها من أسس انسانية عامة مصدرها الحس والخيال .

وفضلا عن ذلك فان الايحاء العقلى بالطبيعة اللامتناهية تمكن اثارته عن طريق تجارب أخرى ليست جليلة فى شىء . فكومة من الرمال تتضمن فكرة اللامتناهى تماما كما يتضمنها كون يتألف من الشموس والكواكب . وكل شىء يمكن تجزئته الى مالانهاية ، بل اذا وصلنا بهذه الفكرة الى نهايتها نقول انه من الممكن أن يحتوى الشىء الواحد على عدد من العوالم ومن كائنات مهولة مجنحة ومن جمهوريات مثالية لا يقل عما تحتويه الأقمار التى تتبع الشعرى . ولكن اللامتناهى فى الصغر لا يؤثر فينا من الوجهة الجمالية ، وكل ما يبعثه فينا هو التسلية وحب الاستطلاع . ولا يمكن أن يكون الفرق بين فكرة اللامتناهى واللامتناهى فى الصغر فى مضمون الفكرتين ، لأن المضمون واحد فى الحالتين من الوجهة الموضوعية . ولكن الفرق فى الأثر المباشر المختلف للصور الفجة التى هى مصدر معنى وطبيعة كل منهما . فالصورة الفجة التى هى وراء فكرة اللامتناهى فى الصغر هى النقطة وهى أفقر الانطباعات وأقلها طرافة . بينما الصور الفجة التى وراء

فكرة اللامتناهى هى المكان ، أو الكثرة فى التجانس ، وهذه — كما رأينا — لها تأثير قوى بسبب ما فى تأثيرها من رحابة وحجم ووجود شامل فكل نقطة فى الشبكية فى هذه الحالة تثار بدرجة متساوية والعلامات المحلية تحس فى نفس الوقت . وهذا التوتر المتكافىء ، وهذا التوازن والمرونة حيث لا يوجد تحديد وتعيين انما يولدان هذا الاحساس القوى الغامض الذى نريد أن نصفه . ولو لم يكن اللامتناهى ، عن طريق تأثيره الأولى فى الحواس ، يبهرنا ويجرفنا على نحو ما تفعل بنا الموسيقى الجادة لأصبحت فكرة اللامتناهى عندنا مجرد فكرة مجردة وخلقية مثل فكرة اللامتناهى فى الصغر ، ولما أثارت فى نفوسنا سوى العجب الممتع .

ولا يوجد شىء مؤثر موضوعيا ، وانما تصبح الأشياء مؤثرة حينما تتمكن من تحريك حساسية المشاهد وحينما تجد طريقها الى ذهنه وقلبه . وتصور الكون مجموعة لا حصر لها من الأجرام الكروية تدور مثل ذرات الغبار فى فضاء مظلم لا حد له ربما كان لا يؤثر فى نفوسنا ، ان لم يبعث على الكآبة والملل ، لو أننا لم نشعر بأن هذه الصورة الافتراضية هى بذاتها ذلك الجلال الذى نراه فى النجوم ، وما لها فى أنفسنا من أثر عميق نفاذ ، ومن كثرة محيرة . فليس الموضوع هنا هو الذى يخلع قيمة على الانطباع الحسى ، بل الانطباع الحسى هو الذى يخلع قيمة على الموضوع دائما فى نهاية الأمر . فكل قيمة انما تعود بنا الى شعور مباشر هنا أو هناك والا لاستحالت الى عدم — اذ هى تستحيل الى لفظة وخرافة .

والسماء بما فيها من نجوم مهيأة بحيث تزيد من حدة الانفعال الذى لابد أن يرتكز عليه جمالها . فالفضاء المتصل أولا يتقطع فى نقط عديدة بحيث تكفى لايجاد فكرة الكثرة فى أقوى صورها . ومع ذلك فكل من

هذه النقط واضح متميز بحيث يصعب عدم ادراك ما فيه من فردية ، وتظل العلامات المحلية المختلفة بارزة دون أن تأخذ أشكالا معينة تفقد فيها فرديتها . وهذا هو الشيء الذى يجعل هذا الموضوع أكثر قدرة على الاثارة من أى سطح مستو ؛ ومن ناحية أخرى فالتباين الحسى بين الأرضية السوداء — ويزيد السواد حينما يكون الليل صافيا وتظهر فى السماء نجوم أكثر — وبين النار المتألقة التى تصدر من النجوم ذاتها ، انما هو تباين بالغ لا يمكن المزيد عليه بأية وسيلة ممكنة . وكما سبق أن أوضحنا ، يزيد هذا الجمال المادى كثيرا من جلال الأثر وعمقه . ولكى ندرك مدى أهمية هذين العاملين لا نحتاج الى أكثر من تخيل عدم وجودهما ومدى ما سيفقده الموضوع من روعة الأثر نتيجة لذلك .

فلنتخيل خريطة للسماء تبين موضع كل نجم فيها ، حتى تلك النجوم التى لا تستطيع أن تراها العين المجردة . مثل هذه الخريطة مليئة بالايحاءات العلمية ولا تقل فى ذلك عن الحقيقة ذاتها ، ولكنها تتركنا جامدين نسبيا . وما هو السبب فى ذلك ؟ لا شك أن الخريطة قد تبعث فى نفوسنا بعض الانفعال ، فأنا شخصيا شعرت بالعجب والدهشة البالغة وأنا أتأمل صورا فوتوغرافية للنجوم . فالاحساس بالكثرة لا يقل فى الصورة فى شيء ، ولكن حدة الاحساس تختفى كما يختفى ما فى الضوء من حياة ، وحينما يفقد الانطباع حيويته تختفى حدة الانفعال . أو لنتخيل النجوم بعددها الحقيقى دون أن تفقد معناها الفلكى وما فيها من ثبات خالد ، منظمة فى أنماط هندسية : فى شكل صليب لاتينى مثلا ، وحولها هذه العبارة In hoc signo vinces (ولسوف تنتصرن باسم هذا الرمز) . فى هذه الحالة ربما يزداد جمال الضوء ، ولا شك أن معناه العلمى والدينى والكونى يصبح أكثر وضوحا ، الا أن ما فى منظر السماء من جلال سيختفى نهائيا لأن شكل

الموضوع حينئذ لن يحيرنا بما فيه من كثرة بالغة وما يترتب عليها من احساس جارف بالاثارة والانبهار .

وبالاجمال ان اللامتناهى الذى يثيرنا هو الاحساس بالكثرة فى التجانس . ولذلك فالموضوعات التى يتحقق فيها القدر الكافى من الكثرة مثل أضواء المدينة منعكسة على صفحة الماء لها نفس الأثر الذى للنجوم وان كان يقل عنه حدة ، بينما اذا ظهر فى السماء نجم واحد يكون له تأثير مختلف تماما ، وذلك لانعدام الكثرة . فالنجم الواحد جميل رقيق ويمكننا أن نقارنه بأعذب الأشياء وأكثرها تواضعا : فالشاعر يقول مثلا :

« انها مثل زهرة بنفسج بجوار صخرة يغطيها العشب
تكاد تكون مختفية عن العين
جميلة مثل نجم واحد
يتألق فى السماء » .

والنجم الواحد فى الطبيعة تابع حقا للقمر ، ولا يرتبط به عن طريق الجوار فحسب وانما عن طريق التشابه أيضا اذا جاز لنا أن نتحدث عن هذه الموضوعات الشعرية على هذا النحو ، ويقول شاعر آخر :

« أجمل من النجم الذى يصحب القمر فى المجال الأزرق
أو الزهرة سراج الليل الذى يعشق السماء » .

وهذا الشاعر ذاته يصف لنا محبا متيما فى موضع آخر قائلا :

« لقد نهض أثيريا محمر الوجنات ، مثل نجم ينبض
وسط الهدوء العميق فى السماء الزرقاء » .

وما أبعد كل هذا عن التألق البارد والجلال القاسى الغريب الذى فى النجوم حينما تظهر بكثرة ! فنحن لا نربط بينها وبين الغرام ولا تذكرنا بسافو شاعرة الحب ، وانما تذكرنا بالفيلسوف كانط الذى لم يجد شيئا يشبه به الأمر المطلق غير النجوم . ولربما وجد كانط فى كل من النجوم والأمر المطلق ما يحير الفهم وما يجابه الانسان بالحقيقة المباشرة القاسية التى لا يستطيع الانسان أن يهرب منها . وليست هذه المشاعر النهائية الا احساسات بالتوتر الفيزيقى .

٢٦ ـ عيوب الكثرة الخالصة

ويمثل لنا هذا التحليل المطول تمثيلا كافيا قوة الكثرة فى التجانس . ونستطيع الآن أن نستمر فى التحليل لكى نبين ما فى هذا الشكل ذاته من قصور . وأوضح عيب فيه هو الرتابة . فصف الجنود أو السياج الحديدى من المشاهد التى لها تأثيرها فى النفس ، الا أنها لا تستطيع أن تظل تؤثر فى النفس طويلا ، ولا تستحوذ على انتباهنا وتطوره وتعمقه كما هى الحال حينما تتأمل حشدا من الناس أو غابة من الشجر .

وللرتابة اتجاه مزدوج ، وفى كلا الاتجاهين نجدها تقتل اللذة . فحينما تكون الآثار المكررة حادة ولا يمكن نسيانها لتكرارها الذى لا ينتهى فحينئذ تصبح رتابتها مصدر ألم . فالجهاز الانسانى يصيبه الاجهاد حينما تشغل احدى حواسه طول الوقت ، وحينما تطلب منه نفس الاستجابة دائما ولا نلبث أن تتوق الى التغيير بقصد التفريج عن النفس . واذا لم تكن الاثارة المكررة على درجة كبيرة من الحدة فلا نلبث أن نفقد احساسنا بها ، مثلها فى ذلك مثل دقات ساعة الحائط التى تصبح مجرد عامل من العوامل التى تحدد حالتنا الجسدية ، وسببا من الأسباب التى تثير بعض

اللذة أو الضيق كيفما تكون الحال : ولكنها لا تظل بالنسبة الينا بمثابة شيء متميز قائم .

وهكذا فاللذات التى يبعثها مجال لطيف رتيب غالبا ما تعجز عن خلع صفة الجمال عليه وذلك لسبب بسيط ، وهو استحالة ادراك هذا المجال . وكذلك فقبح الأشياء التى تعودناها — كعيوب المنظر الطبيعى أو قبح ملابسنا أو لون الحائط فى بيتنا — لا يسبب لنا ضيقا ، ولا يرجع السبب فى ذلك الى أننا لا نرى هذا القبح بقدر ما يرجع الى اغفالنا له . ويسهل على الموضوعات الرتيبة أن تفقد ما فيها من نواحى الجمال أو العيوب ؛ لأن هذه الموضوعات لا تظهر فى الوعى الا على نحو متقطع . غير أنه من المهم عمليا أن نلاحظ أن انعدام القدرة على التأثير من القيم الرتيبة انما ينطبق على المظهر أكثر مما ينطبق على الجوهر . حقا ان الموضوع المعين الرتيب يفقد أهميته ، الا أن صفته وتركيبه يظلان باقيين من حيث ملاءمتهما لملكات ادراكنا ، فما ينفك وجود الشيء الرتيب فى بيئتنا مصـــدرا دائما لشعور غامض بالضيق والاضطراب ، أو لنشوة لطيفة شاملة . وهذه القيمة وان كانت غير مرتبطة بصورة الموضوع الرتيب تظل ماثلة فى أذهاننا ، مثلها فى ذلك مثل جميع الاحساسات الحيوية فى جهازنا العضوى ، وتظل على أهبة لأن تضيف جمالا الى جمال أى موضوع يثير اهتمامنا ، وهى دائما تخلع على حياتنا المزيد من العافية والحرية وتسهل علينا عملنا وتجعله أكثر طواعية وجاذبية . فالبيئة التى تبعث على اللذة عوض عن السعادة ، وفى مقدورها أن تزيدنا حيوية من الخارج كما يزيد خيوتنا من الباطن الأمل الراسخ والمحبة أو الاحساس بالحياة الخيرة . ولذلك فتعديل البيئة وتلطيفها بما يتلاءم مع الانسان من الواجبات التى يتحتم أن يهتم بها الطبيب ، طبيب الجسد وطبيب النفس على حد سواء .

ولكن رتابة الكثرة لا توجد فقط فى الشكل ذاته . والحقيقة التى هى ربما أهم شأنا من ذلك فى ميدان الفنون هى أن للكثرة الرتيبة قدرة محدودة على الترابط . فالشيء الذى هو فى ذاته متجانس لا يمكن أن تصبح له علاقات متنوعة عديدة . ومن ثم نجد أن النتاج الفنى الذى يحتوى على تكرار لا ينتهى لنفس العناصر انما يكون له تأثير جاف جامد محدود . فعلاقاته قليلة بالضرورة ولا يمكن استعماله لأغراض عدة ، كما أنه ليس فى مقدوره التعبير عن أفكار كثيرة . فالشكل الذى يسمى « بالثنائى الحماسى »(١) فى الشعر Heroic couplet الذى يبالغ الناس فى احتقاره الآن هو شكل من هذا النوع . فتركيزه وحتميته يجعلانه أفضل شكل للتعبير عن الحكم ويجعلانه كافيا لأغراض الهجاء ، ولكنه يستحيل استعماله فى أغنية ولا يصلح للملحمة ، لما فيه من تقطع دائم وايقاع غير متغير . وبهو الأعمدة اليونانى الذى يوازى فى عدة نواح هذا الشكل الشعرى ، هو شبيه به فى قصوره . فعلى الرغم من جماله المتزن الذى يوشك ألا يصل الذوق المثقف الحديث الى درجة تمكنه من تذوقه تذوقا كاملا فانه لا تتوافر فيه امكانية التطور ، كما تبين لنا ذلك تجارب العمارة الرومانية التى لا ترجع عظمتها الى ما فيها من زخرف هيلينى وانما الى اطارها الرومانى .

وحينما كان على اليونان أنفسهم أن يجابهوا مشكلة اقامة مبان للعبادة أكبر حجما وأشد تعقيدا لتلائم ديانة غيبية تقوم على فكرة تبلسل مراتب الكائنات الروحية ، فانهم حوروا عمارتهم حتى أصبحت ما نسميه بالعمارة البيزنطية ، وحلت كنيسة القديسة صوفيا محل البارثينون . وفى هذه

(١) احد أشكال الشعر الانجليزى ووحدته التى تتكرر تتألف من بيتين من قافية واحدة كل منهما يحتوى على عشر مقاطع أو خمس « أقدام » من بحر الايامب . (المترجم)

العمارة البيزنطية نجد أن بهو الأعمدة قد اختفى وحلت محله قبة هائلة . وطيلة العود استدارت فأصبحت قنطرة تمتد من عمود الى عمود ، وتغيرت رءوس الأعمدة من شكل مقعر الى شكل محدب وأدخلت عدة تغييرات أخرى لا تحصى فى البنية والزخرفة من شأنها أن توجد مرونة وتنوعا . فلما صارت العمارة على هذا النحو من شدة الغموض وقلة التحضر ، فانها أصبحت أقدر على التكيف لظروف العصر الجديد . أن الذوق الكامل فى ذاته لون من القصور لا لأنه يستبعد عن قصد أى كمال ، بل لأنه لا يشجع الفنون على التجوال فى تلك الشعاب الثانوية حيث النزق والبشاعة ، مما قد نستكشف فيه بعض الآثار الشائقة وان يكن هذا قد يتم على حساب جمال الشكل . وهذا الاعتراض يوجه بصورة أقوى وأشد الى جمود الذوق فى المراحل الأولى حيث لا تكون التقاليد قد تمكنت من أخذنا فى الاتجاه الصحيح الا خطوات ضئيلة . فحينئذ تكون الآثار المتفق على صحتها على درجة كبيرة من البساطة ، واذا كنا لن نسمح بآثار أخرى فان الفن عندنا سيصبح غير كاف على الاطلاق للقيام بالوظائف التى تفرض عليه فى نهاية الأمر . ولعلنا نجد أمثلة لذلك فى الفنون البدائية ، كما أن حالة الشعر الانجليزى فى عصر الملكة آن مثل كاف يبين لنا وجود هذا الاحتمال . أما المدرسة الكلاسيكية الفرنسية التى كانت المدرسة الانجليزية صدى لها فقد كانت أكثر حيوية وانسانية لأنها كانت تتضمن ذوقا أكثر أصالة ومرانة على نطاق أوسع .

٢٧ ــ العناصر الجمالية فى الديمقراطية

من الخطأ أن نفترض أن المبادىء الجمالية تنطبق فقط على أحكامنا على الأعمال الفنية أو على تلك الموضوعات الطبيعية التى نهتم بها أولا

بسبب جمالها . فلكل فكرة أو تصور نكونه فى ذهننا البشرى ، ولكل نشاط وانفعال ، علاقة مباشرة أو غير مباشرة باللذة والألم . فاذا كان الأمر — كما هى الحال فى جميع الحالات الهامة — هو أن هذه المناشط والانفعالات الدافقة تكوّن ابان جريانها مواد سيكولوجية جامدة ، اذا جاز هذا التعبير ، هى التى نقول عنها انها أفكارنا عن الأشياء ، فحينئذ تكون اللذات المصاحبة لهذه الأفكار هى تلك التى كانت أصلا فى الادراكات الجزئية الحسية وهكذا تكتسب الأشياء لونا جماليا . وهذا اللون الجمالى وان يكن آخر ما نلاحظه من صفات الأشياء التى تهمنا عمليا ، الا أن ذلك لا يقلل من تأثيره الحقيقى فينا ، بل انه غالبا ما يفسر لنا الكثير فى موقفنا الخلقى والعملى من الأشياء .

فهناك فى رأيى عنصر جمالى قوى فى أهم الأفكار السياسية والخلقية فى عصرنا ، ألا وهى فكرة الديمقراطية ، ومدى قوة تأثير فكرة الديمقراطية فى مخيلتنا انما هو مثل يوضح لنا تأثير فكرة الكثرة فى التجانس التى نحن بصدد دراستها . حقا ليس هناك ما هو أكثر خطأ واضحاكا من أن نوحى بأن الثورة الفرنسية بما فيها من مضمونات هائلة انما قامت على أساس تفضيل العنصر الجمالى . فلقد نبعت الثورة الفرنسية كما نعلم من كراهية الظلم والطغيان ومن التنافس الطبقى ومن الأمل فى ايجاد نظام اجتماعى أكثر حرية ونظام خلقى أفضل . ولكن بينما كانت هذه القوة الخلقية توحى بفكرة الديمقراطية وتسعى الى تحقيقها جزئيا اتضحت هذه الفكرة فى أذهان الناس ، وازدادت معرفتهم بصورة الحياة الانسانية التى تتضمنها ووجدوا فيها مبررا لفعالهم وجعلوها غاية يسعون دائما الى تحقيقها . ولا شىء يزيد من الخير فى نظرنا أكثر من تضحياتنا فى سبيله . وكانت النتيجة أن الديمقراطية ، التى قدرها الناس أولا من حيث هى وسيلة

لتحقيق السعادة قد أصبحت بالتدريج قيمة فى ذاتها ، وأخذت تظهر على أنها خير فى ذاتها ، بل على أنها الوضع المثالى الكامل . وهكذا اكتسب هذا النظام المنفعى صفة التقديس الجمـالى . وما حدث للديمقراطية كان قد حدث للنظام الاقطاعى والملكى من قبل . فقد أصبح الناس على مر الزمن يقدرون كلا من هذين النظامين لذاته ولما وجدوه من لذة فى تصورهم المجتمع منظما على نسقه عندما اكتسب هذا النسق فى مخيلتهم صـفة الجمال والتناسب . أما القيمة العملية للنظام والتى يعتمد عليها مصـدره وسلطانه فقد نسيها الناس وأصبحوا على استعداد للتضحية برفاهيتهم فى سبيل اعتبارات تتعلق بالذوق الجمالى ، أى انهم سمحوا للخير الجمالى أن يفوق فى أهميته الخير العملى . واعتقادنا بالحق المقدس للديمقراطية الآن لا يقل عن ذلك نبلا أو طبيعية وان كان أيضا لا يقل عنه خرافة . وليس الحق الذى نراه فى جوهر الديمقراطية الآن الا شيئا جماليا صرفا .

غير أننا غالبا ما نخفى حبنا الجمالى هذا للتجانس تحت اسم خلقى : فنسميه حب العدالة ، وربما نفعل ذلك لأننا لا ندرك أن قيمة العدالة هى أيضا — ما دمنا لا نجعلها قيمة فرعية بالنسبة الى غيرها ، ولا ننظر اليها نظرة نفعية — أقول ان قيمة العدالة لابد عندئذ أن تكون قيمة ذاتية أو بعبارة أخرى قيمة جمالية اذ أن هاتين الصفتين مترادفتان تقريبا . ولكن جمال الديمقراطية يظهر لنا على حقيقته السافرة أحيانا . وأبلغ مثل لذلك كتابات ولت ويتمان : وربما لم يشعر أحد بجاذبية التجانس فى الكثرة أو بجاذبية التجانس وحدها كما شعر ويتمان . فأينما بحثت وجدت هذه الجاذبية ووجدت الشاعر يفضلها بكل جوارحه على غيرها ، فلا تجد فى شعره الأزهار وانما أوراق العشب ، ولا تجد الموسيقى وانما قرع الطبول وبدلا من التنسيق تجد التجميع وبدلا من البطل تجد الرجل العادى وبدلا

من لحظة التأزم تجد أكثر اللحظات ابتذالا . ويثير ويتمان خيالنا اثارة عميقة باصراره على عرض هذه الجمهرة من الوحدات التافهة ، وبمحاولته أن يسوغ لنا كل شيء باعتباره حركة نابضة مؤقتة فى تيار متدفق غير ذى اطار يوحد بناءه . ولا يسعنا الا أن نعجب فى قرارة أنفسنا بقدرة الشاعر هذه وان كنا قد نود لو أننا لم نعجب بها . فمهما كانت الأخطار العملية التى قد نجدها فى هذه العملية التى ترمى الى ازالة الفروق بين الناس ، فان ملكتنا الجمالية لا تنتقد ما تولده فى نفوسنا من أثر . ومن ميزات هذه الملكة الجمالية أنها تجد لذة فى المتناقضات وأنها قادرة على أن ترى جلالا فى الفوضى ، دون أن تكف عن التماس الجمال فى الطبيعة .

٢٨ ـ قيم الانماط وقيم الامثلة

لقد آن لنا أن نعود الى دراسة الأشكال المجردة . فأقرب مثل فى الطبيعة للتجانس فى الكثرة هو تلك الأشياء التى رأيناها شبيهة بزخرفة لا يتغير نظام وحداتها اذا ما نظر اليها من اتجاهين متضادين ، فكذلك تلك الأشياء التى رأيناها من تنوع الأجزاء بحيث تغرينا أن نستعرض أجزاءها على صور من الترتيب مختلفة ، فنستخدم بذلك ملكة الادراك الباطنى استخداما يبرز معالمها .

لقد رأينا أن فى الحواس نوعا خاصا من الاثارة ؛ ووزنا وايقاعا معينين للموجات ترتبط بهما القيمة الجمالية للاحساس . وهكذا حينما يحدث فى ادراكنا الحسى لشيء ما أن تلعب الذاكرة والعادة العقلية دورا ملحوظا فعندئذ لا ترجع قيمة الادراك الحسى الى ما فى المؤثر الخارجى من امتاع فحسب ، بل ترجع أيضا الى متعة الاستجابة الادراكية الباطنيـــة ، وتزيد أهمية هذا المصدر الثانى للقيمة كلما كان معنى الشيء المدرك وشـــكله

يعتمدان اعتمادا أكبر على تجاربنا السابقة وعلى ميولنا الخيالية منه على تركيب الشيء الخارجي .

ولا يختلف ادراكنا الباطنى للشكل باختلاف بنيتنا وعمرنا وحالتنا الصحية فحسب ، كما هى الحال فى تذوقنا للقيم الحسية ، لكنه يختلف أيضا تبعا لما لنا من عبقرية ولما حصلنا عليه من تربية . وكلما كان الشيء المدرك أقل تعينا زاد الدور الذى تلعبه القوى الذاتية فى تحديد ادراكنا الحسى ، لأن كل ادراك حسى هو بالطبع كامل التعين فى ذاته ولا يمكن وصفه بعدم التحديد الا بالقياس الى مثل أعلى مجرد تتوقع أن يقترب منه هذا الادراك . فكل سحابة لها خطوطها التى تحددها وان كنا نصفها بأنها غير محددة لأننا لا نستطيع أن ندرجها تحت أى نوع من الأشكال الهندسية أو الأشكال الحية التى نعرفها . فهى تظهر أولا فى صورة الحوت على نحو محدد ، ثم لا يتحدد شكلها هنيهة ، ولا يلبث أن يتحدد ثانيا فى نظرنا فى شكل مختلف كشكل الجمل مثلا . الا أن السحابة فى تلك الفترة بين قولنا عنها انها تشبه الحوت وقولنا انها تشبه الجمل لا يزال لها شكلها الذى ندركه ، وان كنا فى عملية ادراكنا له لا نقوم بعملية ادراك باطنى ، بمعنى أن السحابة فى هذه الفترة لا تولد فينا أيا من الاستجابات التى تختزنها تجاربنا ، أى انها لا تبعث فينا أى احساس بالشكل . وفى هذه الفترة تكون قيمة السحابة فى لونها وشفافيتها وفى ايحائها بالخفة وبالحركة المركبة اللطيفة .

غير أننا فى اللحظة التى نجزم فيها بأن السحابة تشبه الحوت تماما تظهر لنا فيها قيمة جديدة ، وحينئذ لا تصبح السحابة جميلة أو قبيحة باعتبارها سحابة فقط وانما باعتبارها حوتا أيضا . ونحن الآن لا نتحدث عن ترابط المعانى فلا نبحث فيما اذا كانت السحابة فى هذه اللحظة تذكرنا بالبحر

أو بحكايات الصيادين ؛ لأن هذا موضوع آخر خارجي يتعلق بالتعبير . وانما تتحدث فقط عن القيمة الذاتية لشكل الحوت ، لخطوطه وحركته ونسبه . وهذه على نحو تقريبى مجموعة من الصور الفردية تبعث فى الذهن فى عملية الادراك أو التعرف على الشيء . وليس التعرف على الشيء الا هذا البعث ، وجمال الشكل هو اللذة التى تولدها عملية البعث هذه ، فكأنما عزفت فى الذهن جملة موسيقية ، أيقظتها عملية الادراك الباطنى ؛ وانسجام المؤثر الحاضر مع شكل هذه الجملة الموسيقية ، وقدرة الشيء المعين الحاضر أمام الحس على تطوير هذه الجملة الموسيقية العامة فى اتجاه اللذة هما معيار الجمال الشكلى لهذا الشيء . وذلك لأن أمثال تلك الجمل الذهنية لها ايقاع معين ، فاذا ما تأثر هذا الايقاع بالشيء الماثل أمام الحس فانه اما أن يزداد غنى ودقة واما أن يصيبه الفساد والنشاز ؛ ويكون شكل الشيء جميلا أو قبيحا تبعا لما يكون بين الحالة الداخلية والمؤثر الخارجي من تضاد أو من مؤازرة .

وتعتمد هذه القيمة الجمالية على شيئين : أولهما الطابع المكتسب للشكل المثار فى الادراك الباطنى : فقد يكون هذا الشكل ترنيما (a trill) أو محطا (cadenza) ، أو موسيقى من المقام الكبير أو الصغير ، أو وردة ، أو زهرة بنفسج ، الهة أو حالبة البقر . وحينما ندرك أحد هذه الأشكال فى الموضوع ، يكتسب الموضوع شأنا أو لونا جماليا معينا . ولكننا نلحظ أن مثل هذا الادراك لا يثير الا قدرا ضئيلا جدا من اللذة ، أو بعبارة أخرى أن الأنماط الجمالية المختلفة لا تختلف كثيرا فى جمالها الذاتى ما دامت تظل أنماطا مجردة ، وانما تختلف اختلافا كبيرا حينما توجد فى سياق معين . فالذى يقرر أنحن سنعجب بهذا النمط أو لا نعجب به ليس هو طبيعة هذا النمط وانما اتفاقه مع سياقه فى أذهاننا ، مثله فى ذلك مثل

اللفظة فى القصيدة التى تستمد معظم تأثيرها من ملاءمتها لسياقها أكثر مما تستمده من جمالها الذاتى ، وان كان جمالها الذاتى لازما أيضا . فعدم الملاءمة بين طبائع الأشياء يسبب لنا من الكدر ما يفوق اللذة التى يسببها جمال كل طبيعة على حدة ، هذا طالما تظل هذه الطبائع مجردة أى طالما تظل موضوعات ندركها فقط ، ولا نمعن النظر فيها . وهكذا فالمنزلة الجمالية التى للشكل توضح لنا نوع الجمال الذى نتوقعه ، وتؤثر فينا بما تبشر به من وقع لها فى أنفسنا قبولا أو نفورا ، ولكنها لا تعطينا لذة ايجابية فى الجمال ذاته .

هذا هو أول شىء تعتمد عليه القيمة الجمالية للشكل ، أى قيمة النمط ذاته . أما الشىء الآخر الأكثر أهمية فهو العلاقة بين الانطباع الحسى المعين وبين الشكل الذى يندرج تحته ذلك الانطباع فى مقولاتنا الادراكية . فهذه العلاقة هى التى تحدد قيمة الشىء باعتباره مثلا للنوع الذى ينتمى اليه . فبعد أن يتهيأ منا العقل لتقبل فكرة معينة ولتكن مثلا فكرة «ملكة» وجب على الانطباع الحسى الماثل أمام الحس أن يحقق هذه الصورة العقلية ويضفى عليها سموا وغنى فيجسدها لنا تجسيدا لا يجعل بينه وبينها تنافرا ؛ فعندئذ نرى أنفسنا ازاء ملكة لها جلال الملك حقا . أما اذا خاب رجاؤنا فوجدنا هذه الملكة المعينة قبيحة ، فعلى الرغم من أنها ربما كانت لتمتعنا لو سيقت أمامنا تمثيلا لساحرة ، الا أن ما نحسه الآن من خيبة الرجاء انما يرجع الى حدوث نشاز ذهنى مصدره عدم الملاءمة بين الصورة كما تصورناها فى ادراكنا الباطنى وبين الأثر الحسى الخاص الماثل أمام الحس : فالموضوع هنا غير مثالى بمعنى أن العنصر الخارجى الجديد لا يتفق والعنصر الباطنى الذى استيقظ فى أذهاننا استيقاظا جعله يوحى الينا بأن نقيس اليه الشىء المدرك .

٢٩ ـ مصدر الانماط (المثل)

اذن فمن أهم الأمور فى ادراك الشكل كيفية تكوين الأنماط (المثل) فى أذهاننا ، تلك الأنماط (المثل) التى نحكم على الأمثلة الجزئية بالقياس اليها . أقول تكوين الأنماط (المثل) لأننا لا نستطيع أن نعتبر النظرية القائلة بأن المثل أبدية من النظريات التى يمكن قبولها فى علم النفس . فهذه النظرية الأفلاطونية فى هذا الصدد ليست الا مثلا بارزا يوضح لنا أحد الأخطاء الشائعة فى التفكير الجمالى كما وضحنا فى بداية هذا الكتاب [١] ، وهو اعتبار مضمون التجربة مظهرا من مظاهر علتها ، واحلال تاج الملكة محل وصف وظيفتها . فالأنماط الأبدية وسيلة من وسائل الحياة الجمالية وليست أساسها . فاذا أخذنا بموقف جمالى من الأشياء فى لحظة من اللحظات أمكننا أن نتصور معنى أو تصورا أبديا ، بمعنى أننا نعتبره معيارا مطلقا ، على نحو ما نفعل حينما نأخذ بموقف ادراكى فنتصور للموضوعات وجودا خارجيا نعتبره وجودا مطلقا . الا أن الملكة الجمالية ، مثلها فى ذلك مثل ملكة الادراك ، يمكن دراستها ذاتها ، ويمكن البحث عن أسسها النظرية ، وحينئذ يتبين لنا أن المعنى الأبدى ، مثله مثل الموضوع الخارجى ، ليس الا تاجا للطبيعة الانسانية ، ورمزا للتجربة ووسيلة للتفكير .

حقا اننا لم نقطع بعد بجواب فيما اذا لم يكن فى الطبيعة الخارجية أو فى عقل الله أشياء ومثل أبدية ، بل اننا لن نمس هذا السؤال على الاطلاق فى بحثنا هذا . غير أننا نبين على نحو غير مباشر أنه سؤال عديم الجدوى وذلك لأنه حتى اذا وجدت مثل هذه الموجودات المفارقة فلن تكون هناك

---

(١) انظر المقدمة

علاقة بينها وبين تصورنا لها . فربما يكون المثال الأفلاطوني للشجرة موجودا حقا ، اذ كيف لى أن أنكره ؟ كيف لى أن أنكر أننى قد أرانى ذات يوم قد جاوزت جدود السماء شاخصا اليه ، فاذا أمامى جمال الشجر فى كماله ، ذلك الجمال الذى كنت أدركه فى هذا العالم الأرضى باعتباره جوهرا غامضا يتردد على ما كنت أراه من الأشجار الجزئية الكثيرة ؟ ولكن فيم يؤثر ذلك فى احساسى الحقيقى بما ينبغى للشجرة أن تكون ؟ أتفهم اذن الأسطورة الأفلاطونية بمدلولها اللفظى وتقول ان فكرة الشجرة المثلى هى ذكرى تلك الشجرة التى سبقت لى رؤيتها فى السماء ؟ والا فكيف أربط بين ذلك المثال الأبدى وبين النمط الذى يوجد فى ذهنى ؟ واذا كان الأمر كذلك فلماذا تختلف الأشجار المثالية هذا الاختلاف الشاسع فيما بينها ؟ هل كانت تلك الشجرة الخالدة ذات الجمال الكامل شجرة بلوط أو أرز وهل كانت شجرة غرغاج انجليزية أو أمريكية ؟ ان الأنماط الحقيقية التى لدىّ محددة المعالم ويستبعد أحدها الآخر ، أما ذلك النمط السماوى فهو بالضرورة واحد ولا نهائى . وهكذا يتضح لنا أن المشكلة لا حل لها .

وعلى نقيض ذلك نجد تلك النظرية البسيطة التى تفسر لنا وجود الأنماط على أنها رواسب التجربة . فتصورنا للشىء الفردى عبارة عن مزيج من تجاربنا الجزئية المختلفة له وعما يترسب فى ذهننا من هذه التجارب . وعلى نفس المنوال نجد أن تصورنا للنوع هو مزيج من تصوراتنا للجزئيات وما يترسب من هذه التصورات . فمن صفات الانطباعات الجزئية انها تنزع الى أن يندمج بعضها فى بعضها الآخر ويتحد به ، نتيجة لما فيها من تشابه أو لما لها من علاقات واحدة ، بحيث ان ما تتركه الادراكات الجزئية العديدة فى الذهن هو ذكرى واحدة باهتة تحل محل هذه الادراكات جميعا لأنها تجتمع فيها ارتباطاتها المختلفة . وعلى هذا النحو

نجد أنه حينما تشترك عدة أشياء مختلفة فى كثير من الخصائص ، فان العقل عندئذ يعجز عن الفصل بينها ، فليس فى مقدور العقل أن يحتفظ على نحو واضح بهذا العدد الهائل من الفروق والعلاقات التى لابد منها اذا أردنا أن نطلق اسما خاصا وأن تتصور بالذهن تصورا خاصا لكل حبة من حبات الرمل على حدة ، ولكل قطرة من قطرات الماء ، وكل ذبابة وكل حصان وكل انسان شاهدناه . لذلك كان لابد من تصنيف هـذه الكمية الهائلة من تجاربنا حتى يتسنى لنا أن نستعين بها . وهكذا بدلا من أن تكون لدينا صورة ذهنية واحدة مميزة تقابل كل انطباع حسى من انطباعاتنا الأصلية ، ترانا لا نحتفظ الا بناتج عام واحد لهذه الانطباعات جميعا ، وهو شيء يشبه الصورة الفوتوغرافية المركبة من عدة صور .

وهذه الصورة الذهنية الناتجة هى التى تصبح مفهوم النوع . وغالبا ما يشتمل هذا المفهوم على عدد ضئيل جدا من الصفات الحسية للجزئيات التى ينطوى عليها ، هذا اذا وجد فيه أى من هذه الصفات على الاطلاق . وغالبا ما يكون العنصر الوحيد الموجود فى جميع الأمثلة التى تشتمل عليها الصورة الذهنية النوعية بوضوح هو رمز مصطنع مثل صوت كلمة (هى الاسم الذى نطلقه على مفردات النوع) . فلا شك أن السبب فى أن الاسم يستطيع أن يحل محل فئة من الأشياء هو أن الاسم أبرز العناصر المشتركة بين تجاربنا المختلفة للمفردات الداخلة فى هذه الفئة . اننا نرى جيادا كثيرة ، ومع ذلك فمن المحتمل جدا أننا — اللهم الا اذا كنا من هواة هذا الحيوان وكنا نلاحظه بشغف واهتمام — لن نحتفظ فى أذهاننا بصورة واضحة لأى من تلك الانطباعات فيما عدا ذبذبات الصـوت فى كلمة « جواد » التى صاحبت هذه الانطباعات اما فى أذهاننا واما فى عالم الحس . وهذا الصوت اذن هو مضمون المعنى العام للجواد فى أذهاننا ، وتلتصق

به جميع الارتباطات التى يتألف منها احساسنا بمعنى هذه اللفظة . غير أن الشخص الذى يغلب الطابع البصرى على ذاكرته وبما يضيف الى هذا الصوت الذى يتذكره صورة لهذا الحيوان على قدر متفاوت من التفصيل ، صورة لجواد معين فى وضع معين ، وأغلب الظن أن ما يصاحب هذا الصوت هو صورة كونها عن طريق المخيلة ، ولم يقمها على أساس جواد معين فى الواقع . وهذه الصورة التى لا تنقل بدقة أى جواد جزئى بالذات ، والتى هى خلق تلقائى من المخيلة تقوم بنفس الوظيفة التى يؤديها صوت اللفظة لما لها من علاقات محسوسة . ولا شك أن مثل هذه الصورة تختلف من وقت الى آخر ، بل اننا اذا توخينا دقة التعبير قلنا ان الصورة ذاتها لا يمكن أن تتكرر أبدا . الا أن هذه المدركات الحسية — كما يسمونها — التى تنبثق فى العقل كما تنبثق الأزهار من البذور المدفونة فى تجاربنا الماضية تنزع الى اكتساب جميع القوى الايحائية التى تتطلبها أى أداة من أدوات التصنيف .

وقد يكون لهذه القوى الايحائية أساس فى المخ . فالمدرك الحسى الجديد — وأعنى مفهومنا عن نوع ما — يكرر الى حد بعيد الاثارة التى تتألف منها الانطباعات الأصلية ، يكررها من حيث فحواها ومكان حدوثها معا ، وطبقا للعدد الكبير أو الضئيل من هذه الانطباعات الذى يبعثه المدرك من جديد يكون هذا المدرك كاملا أو ناقصا فى تمثيله لها . فليست جميع الايحاءات التى فى الكلمة أو الصورة على درجة واحـدة من النضج ، فغالبا ما يعرض لنا مفهوم النوع أو النمط صورة ناقصة جدا وغير صادقة التمثيل للمجال الذى جاء ليدل عليه . وبزيادة تفكيرنا ومحاولة اتمام هذا النقص يأخـذ المدرك فى التغير تغيرا نلحظه ؛ فمجرد شعورنا بأن أفرادا آخرين أو صفات أخرى تندرج تحت مفهومنا يحوّر من هذا المفهوم من

حيث هو كيان سيكولوجى ، ويغير من تميزه ومجاله . ولنأخذ هذا المثل المعروف :

حينما أتذكر أن المثلث ليس هو المتساوى الساقين ، وليس هو غير متساوى الأضلاع ، وليس هو ذا الزاوية القائمة ، وانما هو أى واحد من هذه وفى الوقت نفسه هو كلها معا ، حينئذ أرجع فكرة المثلث عندى الى لفظة « مثلث » وتعريفها ، وربما يصحب ذلك احساس بحركة اليد والعين التى تتحركها بصفة عامة عندما نرسم شكلا ذا أركان ثلاثة .

وهكذا اذا كانت العناصر الشخصية تدخل فى تركيب المعنى الكلى فاننا لا نتوقع لمثال النوع المعين فى أذهاننا أن يكون دائما هو المتوسط الدقيق لجميع الأمثلة الجزئية التى ينشأ عنها . انه المتوسط على وجه تقريبى ، وفى هذا القول أقوى حجة ضد أسبقية المعنى الكلى أو قيامه بذاته . فالجواد الجميل أو الخطبة الجميلة أو الوجه الجميل ليس الا حدا وسطا دائما بين طرفين تمدنا بهما التجربة . ويكفى أن توجد احدى الصفات المميزة بصفة عامة فى تجربتنا حتى تصبح عنصرا ضروريا فى الصورة المثلى . فليس هناك أى شىء فى ذاته جميل أو ضرورى مثلا فى شكل الأذن البشرية أو فى وجود الأظافر على أصابع اليد والقدم ، ومع ذلك فالمثل الأعلى للانسان الذى يدفعنا غرورنا المضحك الى أن نجعل منه مثلا أبديا مقدسا يتطلب هذه التفاصيل بالذات وبغيرها يصبح شكل الانسان قبيحا الى درجة التقزز .

وكثيرا ما يحدث لتجاربنا العارضة أن تحملنا على أن نضيف — على هذا النحو — الى الصورة المثلى عناصر قد تؤدى الى ضروب من الراحة النفسية المرتقبة تزيد على ما نستمتع به على الوضع الراهن ، وذلك على

شرط أن يكون فى مستطاعنا حذف تلك العناصر دون أن تشمئز نفوسنا ؛ وهكذا نرى الذوق كما رسمته مدرسة معينة من مدارس الفن ، قد يجيء ناسخا لآيات الجمال الرائعة التى خلقتها مدرسة أخرى . ونشاهد هـذه الظاهرة ذاتها فى ميدان الأخلاق . فالمثل الأعلى البدائى للحياة يتطلب فعالا ومخاطر لا تتمشى مع السعادة ، والضمير الفج الذى يقع تحت تأثير الطغيان لا يستطيع أن يرى خيرا فى أى حالة نفسية تخلو من اللذات الحادة التى يجزبها . كما أن خيال الرجل المتعصب لا يعتبر أن الله عادل الا اذا تصوره قاسيا قسوة مطلقة . ولا شك أن الهدف الذى ترمى اليه التربية هو تحريرنا من هذه الآراء المتعصبة والأفكار المبتسرة ، وتطوير مثلنا العليا فى اتجاه أكبر خير ممكن . فمن الواضح اذن أن عاداتنا الادراكية هى التى تكون مثلنا الأعلى ؛ فالمثل الأعلى هو على نحو تقريبى الصورة المتوسطة التى نتوقعها والتى ندركها ادراكا باطنا بسهولة . وضرورة المثل الأعـلى وصلاحيته من المسائل النسبية تماما والتى تحددها تجاربنا وملكة الادراك الباطنى لدينا . والصدمة التى نجدها فى الموضوع نتيجة لعدم توقعنا له وعدم ملاءمته للتصور الذى كوناه سابقا هى جوهر القبح ومعياره .

٣٠ ـ تعديل المتوسط سعيا وراء اللذة

غير أن مثلنا الجمالية كغيرها من الأنماط العامة لا نكونها بدون شيء من التحيز . فلقد سبق أن لاحظنا أنه من النادر أن يتألف المدرك الحسى على نحو محايد فيتألف من الأشياء الجزئية كافة التى جاء ذلك المدرك ليكون صورة لنوعها . ويرجع هذا التحيز الى عدة ظروف متنوعة ، منها أن قدرتنا على الملاحظة الدقيقة لا تكون متساوية دائما . فاذا ما وجه اهتمامنا بأمر ما انتباهنا الى صفة خاصة فى الأشياء ، فان هـذه الصفة

تصبح بارزة فى المدرك ، بل قد تصبح المضمون الواضح الوحيد فى الفكرة الكلية وأى شىء نصادفه بعد ذلك ، مهما يكن شبيها — من نواح أخرى — بالأشياء التى تندرج تحت الفئة السالفة الذكر ، ترانا نسرع الى عزله وحده زاعمين له أنه ينتمى الى نوع مختلف ، ما دامت تعوزه تلك الخاصية التى يتركز عليها اهتمامنا على نحو خاص . وهكذا فمدركاتنا الحسية عادة متحيزة فى سبيل المصلحة العملية — هذا ان لم تكن المصلحة العملية هى التى تتحكم فى تكوين مدركاتنا تحكما كاملا . وبنفس الطريقة نجد أن مثلنا العليا الجمالية متحيزة لصالح الاهتمام الجمالى . فليست جميع أجزاء الشىء المدرك تلائم ملكة الادراك الباطنى بدرجة متساوية ولسنا نلاحظ جميع عناصر الشىء المعين بنفس اللذة . وهكذا فالأجزاء التى تبعث على اللذة يهتم بها محب الجمال أكثر من غيرها ، والمدرك الذى يؤلفه هذا الشخص انما يؤلفه من متوسط الأشياء ، مرتكزا بأكبر اهتمامه على ذلك الجانب الذى يعده جميلا فيها . وهكذا يبتعد المثل الأعلى عن المتوسط ويقترب مما يثير اللذة عند الشخص المشاهد .

ولهذا السبب فان العالم أكثر جمالا جدا فى نظر الشاعر أو الفنان منه فى نظر الرجل العادى . حقا ان الشاعر أو الفنان بتطور احساسه بالجمال لا يرى جمالا فى تلك الموضوعات التى تبدو جميلة فى نظر من لا يعرف النقد ، ويصعب ارضاء ذوقه بحيث انه لا يرضى تماما الا عن أرفع الأشياء . ومع أن الموضوعات الفنية والطبيعية تفقد بعض جمالها فى نظره لكثرة مطالبه ولدقة حساسيته اذا ما قورن بالرجل العادى ، الا أنه يعتبر العالم ذاته وما يحويه من مختلف مظاهر الطبيعة جميلا جمالا لا يوصف . فكلما زادت العيوب التى يجدها فى الأفراد زاد ما يراه فى الانسان العام من مزايا ، وكلما زاد بكاؤه على مصير الروح المفردة مرارة زاد حبه وتقديسه للروح

الانسانية فى جوهرها المثالى . ان النقد والنزعة المثالية يتضمن أحدهما الآخر : فتعودنا البحث عن الجمال فى كل شىء يجعلنا ندرك ما فى الأشياء من عيوب ، وحينما تكون حواسنا جوعى ترغب فى الاشباع الكامل فانها تحس احساسا عميقا بانعدام هذا الكمال الذى تطلبه . الا أن طلب الكمال هذا يصبح فى نفس الوقت نواة ملاحظتنا ، وسرعان ما يتجمع الجمال من كل جانب ويجتذب بعضه بعضا ويختزن فى العقل فنتمكن بذلك من تجسيم أشواقنا العمياء أو تجسيدها . وهكذا تتبلور عدة أشياء ناقصة فى شكل كمال واحد ، ويمتلىء عقلنا بمعان عامة أهم مميزاتها هو الجمال : وهذه المعانى هى فى نفس الوقت أنماط الأشياء (أو مثلها) . حقا ان النمط لا يزال هو النتيجة الطبيعية للانطباعات الجزئية ، الا أن الذى حدد تكويننا اياه انما هو عامل ذاتى عميق ، هو تحيزنا لما يسر العين .

ويمكن اختبار هذه النظرية بسهولة بأن نتساءل فى الحالات التى يختلف فيها الشكل المثالى عن متوسط شكل الأشياء عما اذا كان مصدر الاختلاف هو ما فى الصفة المبالغ فيها من قدرة على التأثير وتوليد اللذة . ففى حالة الشكل الانسانى مثلا يختلف التصور المثالى اختلافا شاسعا عن المتوسط ، وفى نواح عدة نجد أن الحالة المتطرفة أو ما يدانيها هى أجمل الحالات . فيصف المؤرخ اليونانى القديم زينوفون مثلا نساء أرمينيا بأنهن جميلات وفارعات القوام ، وما نزال حتى الآن نقول عن المرأة انها جميلة وطويلة القد أو انها جميلة لكنها ضئيلة . فالحجم اذن ، حتى حيث لا تكون له ضرورة كبرى ، من الصفات التى تزيد فى الصورة المثلى عنها فى المتوسط . والسبب فى ذلك — بغض النظر عن ارتباطات الحجم بالقوة — هو أن الحجم الكبير يجعل الأشياء بارزة . وأول ما يلزم للموضوع لكى يولد أثرا فى النفس أن يكون بارزا ، والحجم من العوامل التى تجعل الشىء

بارزا . ولذلك نجد المثل الأعلى الجمالى يبالغ فى المتوسط فيزيد من حجمه لأن فى هذا التغيير ما يزيد من اللذة وهكذا يصبح الحجم الكبير من عناصر الجمال [1] .

وعلى هذا النحو أيضا نشاهد أن العيون التى هى فى ذاتها جميلة يبالغ فى حجمها فى النمط المثالى . وبصفة عامة نقول ان كل ما يثير انتباهنا خاصة ويزيد من اللذة التى نحس بها فى الموضوع سواء أكان ذلك عن طريق صفاته الحسية أم شكله المجرد أم تعبيره يكتسب أهمية كبرى فى النمط المثالى ، أهمية لا تقتضيها حقيقته فى حالات ظهورها . وهكذا فنحن فى تركيبنا للصورة الذهنية الممثلة للنوع انما نقوم بعملية اختيار لما يثير اهتمامنا فى الأشياء الجزئية لقيمته الجمالية .

وحينما نمتدح الشىء لاقترابه من المثل الأعلى فى نوعه فاننا اذن ، عن طريق غير مباشر ، نحدد ميزة هذا الشىء الذاتية ونعبر عما له من تأثير مباشر فى حساسيتنا . ولو لم نحلل الشىء الواقعى على هذا النحو حينما نشير الى الصورة المثلى لأصبح المثل الأعلى نافلة بغير معنى . فاننا لا نعرف ما هو المثالى الا لأننا نلحظ ما يسرنا فى الواقع . واذا نحن سمحنا للفكرة الكلية أن تتحكم فى الانطباعات الجزئية على نحو تعسفى وأن تعمينا عما قد يكون فى هذه الانطباعات من نواحى الجمال الجديدة التى لا تنتمى الى أى من الأنواع التى عرفناها من قبل ، فاننا حينئذ لا نفعل أكثر من أن نحل الألفاظ محل المشاعر ونجعل التصنيف اللفظى يأخذ مكان الحكم

---

(١) ان ما يدعو اليه بيرك Burke من أن الجمال هو صغر الحجم مصدره تعريفه التعسفى للجمال . فالجمال فى نظره هو الجاذبية والرشاقة وكل ما من شأنه أن يولد اللذة ولا يؤثر فى النفس تأثيرا جارفا . وفى ذلك لا يفعل بيرك أكثر من أنه يطور الفكرة الشائعة فى عصره عن التمييز بين « الجمال » the beautiful و « الجلال » the sublime

الجمالى . وفى هذه الحالة يصاب الاحساس الجمالى بالضياع والتلف . ان للمثل العليا فوائدها بلا شك ، ولكن سلطانها كله هو فى أنها تمثل شيئا سواها ، فهى تمثل لذات جزئية معينة ، والا لكانت غير دالة على شىء قط .

والواقع أن جهازنا العقلى كله ، وكل ما لدينا من معان عامة وقوانين وموضوعات ثابتة خارجية ومبادىء وأشخاص وآلهة ليس الا عدة من رموز وتعبيرات جبرية . فكلها تمثل التجربة ، تلك التجربة التى لا نستطيع أن نحتفظ بها ونستعرضها فى صورتها المباشرة البالغة التنوع . ولو لم تتمكن من أن نطفو ونسير مجرانا عن طريق هذه الوسائل الفكرية لغرقنا كما تغرق الحيوانات . ان مهمة النظريات هى أن تساعدنا على تحمل جهلنا بالواقع .

ومثل هذا يحدث على نحو من الأنحاء فى الميادين الأخرى ، فجيوشنا وسائل حتمها ضعفنا ، وممتلكاتنا أعباء تطلبتها حاجتنا . ولو لم يكن موقفنا مهددا لما اخترعنا هذه الآلات الهائلة التى تسبب الموت والحياة . وليس ذكاؤنا الا سلاحا آخر نحارب به القضاء . على أنه ليس ثمة ما يدعونا الى الأسف لهذه الحقيقة لأن بناء هذه النظم المختلفة هو الى حد ما من الوظائف الطبيعية للانسان . الا أن المشكلة ليست فى أن هذه النظم التى ننتجها ذاتية دائما ، وانما هى فى أنها تكون أحيانا غير ملائمة وتسبب العذاب للروح الانسانية . ولا تظهر الناحية المحزنة فى موقفنا الا حينما تتعلق بتلك الأوهام الضرورية الناقصة بحيث نرفض الحقيقة التى تنبع منها تلك الأوهام التى ما جاءت الا لتنبىء عنها . فعندئذ نخطىء باحلال الوسائل محل الغايات ، وهو ما يسمى بالوثنية فى الدين ، وبالتناقض فى المنطق ، وبالطيش فى الأخلاق . ومع أن هذا الشىء لا اسم له فى ميدان الجمال الا أنه شائع جدا فيه ، اذ نصادفه كلما تحدثنا عما ينبغى أن يسرنا بدلا من أن نتحدث عما يسرنا فعلا .

٣١ ـ هل جميع الأشياء جميلة ؟

وتقودنا هذه المبادىء الى اجابة مفهومة عن سؤال لا يخلو من الأهمية فى ذاته وله أهمية بالغة فى أى مذهب فى علم الجمال . هذا السؤال هو :

هل جميع الأشياء جميلة ؟ أتكون الأنماط كافة على درجة واحدة من الجمال حينما تتخلص من تحيزنا العملى ؟ اذا كان القارىء قد قبل قضايانا السابقة فسيتضح له بسهولة أنه لابد لنا من القول انه بمعنى من المعانى لا يوجد شىء فى جوهره قبيح . فاذا كانت الانطباعات الحسية مدعاة للألم فمن الصعب علينا أن نحيلها الى موضوعات ؛ فادراك الشىء بالحواس اذن فى الظروف الطبيعية ، حينما لا تكون الحواس قد أصابها الاعياء ، يكون دائما مصدرا للذة أكثر منه للألم . فاذا ما نشأ عن ادراكنا المتكرر لفئة من الأشياء المتشابهة نمط ادراكى باطنى ، أى حينما يتكون لدينا مثل أعلى للنوع ، فان ادراك هذا النمط أو التعرف عليه فى موضوع جزئى سيولد درجة من اللذة تتفق ودرجة الاهتمام والدقة التى لاحظنا بها الأشياء . ولهذا فدارس الطبيعة يرى من مواطن الجمال فى الطبيعة مالا يحس به الفنان الأكاديمى ، ولابد أن كل بيئة جديدة ستفتح أمامنا كنزا من الأشكال الجميلة ان نحن سمحنا لها بتنمية ادراكنا .

غير أننا لسنا مضطرين لهذا السبب أن نقول ان جميع الفروق فى الجمال والجلال مصدرها التحيز الشخصى والميول العارضة . حقا ان هناك ما يسوغ قول الصوفية ان الله لا يميز بين قيم الأشياء وان تمييزنا البشرى فقط هو الذى يجعلنا نفضل الورد على المحار أو الأسد على القرد . فلو خلعنا عن أنفسنا طبيعتنا البشرية لوجدنا أنفسنا بلا شك عاجزين عن هذا التمييز كما سنجد أنفسنا عاجزين عن التفكير والادراك والارادة على النحو الذى يمكننا أن نسلك به الآن . ولكنه لن يهمنا أن نعلم كيف

كانت تبدو لنا الأشياء لو لم نكن بشرا . وحتى الصوفى الذى يكره الهيئة المعينة التى سوّى فيها عقله لا يستطيع أن يسمو على ملكاته ، وانما كل ما يمكنه أن يفعله هو أن يشل هذه الملكات ويقفها عن النشاط . فهو ينكرها بكل جوارحه انكارا مفهوما وان كان غير سليم ، انكارا لا يزال يتسم بالانسانية رغم زعمه العكس ، ويصرف كل طاقته فى عملية الانكار هذه ، وحينما يكلل مجهوده بالنجاح ، فأقصى ما يصل اليه هو أن يشل هـذه الملكات عن العمل شللا كاملا .

وما يصدق على التصوف عامة يصدق أيضا على الجمال . فلو استطعنا أن نغير من ذوقنا بحيث نجد الجمال فى كل شىء (لأن الطبيعة النهائية للأشياء ربما كانت ممثلة تمثيلا صادقا فى جميع الأشـياء على السواء) فحينئذ نكون قد قضينا على الذوق قضاء تاما . وبدلا من التسلسل التصاعدى فى اللذات الجمالية يكون لدينا حكم واحد رتيب . فاذا لم تكن الأشياء جميلة لما فيها من فروق وانما لاشتراكها جميعا على السواء فى شىء واحد فحينئذ لا يكون هناك تمييز فى الجمال . ويصبح الجمال كالجوهر هو نفس الشىء فى كل مكان ويصبح أى ميل الى تفضيل شىء على شىء آخر دليلا على الخداع والوهم والقصور . وحينما نحاول أن نجعل من أحكامنا أحكاما مطلقة فاننا نضحى بمعاييرنا ومقولاتنا الطبيعية وتتخطى طبيعتنا حتى نفقد أنفسنا فى مجرد الوجـود الغامض الذى نجد لذة فى غموضه .

وهكذا فالنسبية التى توجدها طبيعتنا المتحيزة ضرورية لجميع أفكارنا وأحكامنا ومشاعرنا المحددة . وحينما نعترف بالتحيز الانسانى باعتبـاره أساسا مشروعا للمفاضـلة لأنه لا غنى لنا عنه ، فحينئذ نرتب كل ما فى الطبيعة الغنية من موضوعات حسب هذا المعيار بحيث نجعل منها نظاما من

القيم المسلسلة . وكل شيء جميل لأن فى مقدور كل شيء الى حد ما أن يثير اهتمامنا ويجذبنا اليه . الا أن الأشياء تختلف اختلافا شاسعا فيما بينها فى مقدار ما يولده تأملنا لها من لذة فى نفوسنا . وهكذا فهى تختلف اختلافا شاسعا فى جمالها . ولو ثبتت طبيعتنا البشرية وتحددت فى كل أجزائها الى الأبد لأصبح مقياس القيم الجمالية مؤكدا ، ولما تجادلنا فيما يتعلق بالذوق وليس ذلك لأنه لن يمكننا فى هذه الحال الوقوف على مبدأ عام للمفاضلة وانما لأنه سيستحيل حينئذ كل اختلاف .

الا أن الطبيعة البشرية هى فى الواقع تجريد غامض ، وليس ما هو مشترك بين جميع البشر الا أضأل جزء من مواهبهم الطبيعية . ولذلك فليست القدرة الجمالية موزعة توزيعا عادلا على جميع البشر ، كما أن عالم الجمال يتفاوت اتساعا وتعقيدا عند الناس . حقا لو كان الاختلاف بين الناس مقصورا على تفاوتهم فى درجات التثقيف والتطوير ، بحيث نستطيع أن نتبين فى أحكام أكثر الناس خبرة بالجمال مجرد تطوير لأحكام الفلاح الفج لما تأثر مبدؤنا الجمالى ، وطالما كان الأمر كذلك فاننا نستطيع أن نقول ان لدينا معيارا مشتركا يطبق على نطاق يتفاوت سعة وضيقا . ويعنى امكان هـذا المعيـار وجود طبيعة مشتركة بين الناس تتفاوت فى درجة تطويرها .

غير أن الناس لا يختلفون فى درجة حساسيتهم فحسب وانما يختلفون أيضا فى اتجاه هذه الحساسية . فالطبيعة الانسانية تنقسم الى طبائع متعارضة متباينة ، ويتبع الذوق هذه القسمة . ولا يستطيع الرجل المتزن أن يقول ان تذوق الموسيقى أسمى أو أدنى من تذوق النحت . فقد يكون الرجل الواحد موسيقيا ونحاتا فى آنين مختلفين ، بل ان ذلك يعنى اتساعا لنطاق العبقرية الانسانية لا يصعب علينا تصوره . الا أن الجمع بين هذين الذوقين

ليس جمعا بين نوعين من الجمال فى الموضوع الواحد وانما هو جمع بين الموهبتين فى الشخص المتذوق ذاته . ويظل جمال النحت منفصلا تمام الانفصال عن جمال الموسيقى ومختلفا عنه . ولا يوجد شبه بين الصوت واللون الا على أدنى مستوى باعتبارهما مجموعة من الذبذبات والاثارات . أما عندما يتطوران ويتميزان ويتحولان الى موضوعات فانهما حينئذ ينفصلان . ومع أن وعى الشخص الواحد يدركهما الا أنه يدركهما باعتبارهما موضوعين لا يجتمعان ولا علاقة بينهما .

وهذا الاتساع المثالى للقدرة الانسانية لا ينزع اذن الى ايجاد معيار واحد للجمال فمعايير الجمال تظل تعبر عن عادات حسية وخيالية مختلفة . حقا ان الرجل الذى يفوق غيره فى رحابة الأفق واتساعه وفيما أوتى من موهبة فى تمييز كل دقيقة من الدقائق هو عادة الناقد الذى يحترمه الناس أكثر من غيره : فهو سيعبر عن مشاعر عدد أكبر من الناس . الا أن ميزة سعة الأفق فى النقد ليست فى أنها ترقى بحواسنا فى جميع الميادين ، بل غالبا ما يقع هاوى الفنون فى أخطاء يسهل على الفنان المتخصص اكتشافها . ومع ذلك فلا يوجد أحد متخصص بكل جوارحه ؛ فلابد للشخص المتخصص أن تكون لديه بعض القدرة الكامنة على ادراكات من أنواع أخرى غير أنواع تخصصه . وان من يتخصص فى دراسة نوع واحد من الجمال ليلجأ الى من يهوى جميع الأنواع لكى يثير فى نفسه هذه الادراكات وينظمها وينسقها .

ان من يميل الى القول بأن جميع الأشياء متكافئة حقا فى الجمال انما يفعل ذلك نتيجة تحليل ناقص لعمليات الوعى الجمالى . فعلى الرغم من أن هذا الشخص يدرك اعتماد « درجات » الجمال على الطبيعة البشرية فانه يغفل اعتماد « جوهر » الجمال أيضا على هذه الطبيعة . ونحن لا نستطيع

أن نقول ان جميع الأشياء متكافئة فى الجمال لأن التحيز الشخصى الذى يميز بينها هو ذاته السبب الوحيد الذى يجعلها جميلة على الاطلاق . ومبدأ المفاضلة الانسانية هو ذاته مبدأ الذوق الانسانى ، والجمال الحقيقى الموضوعى المتميز عن أهواء الأفراد لا يعنى أكثر من القرب من حساسية أكثر شيوعا وأطول أمدا ، أو لا يعنى أكثر من استجابة الى رغبة انسانية أكثر عموما وأساسية . وليست القدرة الكبرى على التمييز التى ينشأ عنها اتساع الشقة بين الأشياء الجميلة والقبيحة هى فقدان للقدرة على رؤية الجمال ، وانما هى تطوير للملكة الجمالية التى يولد تنشيطها الجمال فى العـــالم .

٣٢ ـ تأثير النظام غير المحدد

ان النشاط الحر لملكة الادراك الباطنى هو الذى يخلع أهمية وطرافة خاصة على الموضوعات الغامضة الموحية التى لم تتحد ولم تتخذ شكلا واحدا متسقا ، وانما يمكن تفسيرها على أنحاء متباينة . وكلما زاد اعتماد الفنان على توليد هذا التأثير زاد مقدار التفكير الذى يفترض وجوده لدى المشاهد وقلّت البراعة التى يظهرها الفنان . فالذهن الفقير الذى تغلب عليه حرفية التفكير لا يستطيع أن يستمتع بما تتيحه الموضوعات غير المحددة من فرص لأحلام اليقظة وللابداع ؛ ذلك لأنه تعوزه المصادر اللازمة لذلك . فهو يقف أمامها حائرا قلقا وسرعان ما يتحول عنها الى ما هو أبسط منها وأكثر وضوحا ، وغالبا ما يتحول شـــعوره بالعجز أمامها الى احساس باحتقارها . كذلك نجد أن الفنان الموهوب الذى لا يمتاز بالصنعة والبراعة الفنية هو بلا شك الذى يحلق فى هذا المجال من الموضوعات غير المحددة . فهو يرسم لنا رسومات تقريبية ولكنه لا يصور لنا الأشياء تصويرا دقيقا

أبدا ، وهو يوحي ولكنه لا يفصح ، ويثيرنا ولكنه لا يخبرنا أبدا . وهذا هو المنهج الذى يتبعه الأفراد والأمم التى تتميز بالعبقرية أكثر مما تتميز بالصنعة والبراعة الفنية .

والذى يصاحب هذه الخاصية هو احساس بالعمق ، وبالمدلولات الهائلة وليس هذا الاحساس بالضرورة وهما من الأوهام . فطبيعة موادنا — ألفاظا كانت أو ألوانا أو مادة تشكيلية — تفرض على تعبيرنا حدودا معينة ، بحيث لا يمكن التعبير عن حقيقة التجربة تعبيرا دقيقا كاملا بوساطة هذه المواد . ولذلك فحتى أعظم البراعة الفنية والصنعة يعجز عن الأداء الكامل والتعبير الشامل . وهكذا فلابد من وجود منطقة ظليلة من الايحاء حتى فى أكثر التصوير ايضاحا وافصاحا لكى يتمكن هذا التصوير من توصيل الحقيقة . وحينما يكون هناك عمق حقيقى — أى حينما يتمكن الفنان من القبض بحق على المركز النابض للأشياء — يحس الفنان اذن بمدى قصور التعبير وبالتالى يطلب من المشاهد أن يسد ما فيه من نواحى النقص بوساطة أفكاره هو . غير أن هذا يجب الا يحدث الا بعد أن يكون الفنان قد تعلم أصول فنه جيدا واستغل كل طاقته استغلالا صبورا ، والا كان ما يحس به من العمق هو فى الحقيقة عجز وتخبط وغموض . وان أبسط الأشياء ليستحيل التعبير عنه ان نحن نسينا الكلام . والانغماس الدائم فى ميدان مالايمكن التعبير عنه انما هو دليل قاطع على أن الفيلسوف لم يتعلم كيفية التفكير وعلى أن الشاعر لم يتعلم كيف يكتب ، وعلى أن الرسام لم يتعلم كيف يرسم ، وعلى أن المرء لم يتعلم كيف يعبر عن مشاعره — وكل هذا لا يتعارض مع ما فى الروح التى لا يمكن التعبير عنها من عبقرية هائلة .

ولقد تعود عصرنا هذا الانغماس فى هذا الغموض للسببين المذكورين هنا ؛ فالجمهور عندنا — وان لم يكن فى الحقيقة مدربا (لأننا نخاطب

جمهورا أكبر مما يتطلبه التدريب) — لهو على قسط كبير من المعــرفة ويستجيب بحماسة الى كل شيء ، وهو على استعداد للجد والكدح والأخذ بنصيبه لكى يحصل على متعته ومصلحته . وانه ليفخر بفهمه وتذوقه كل شيء . والفن عندنا بدوره لا يغفل هذه الفرصة . ولذلك فقد أصبح عديم النظام والاتساق ، فرديا يقوم على الغريب من الأهواء ويتميز بتجريب الجديد دائما . وما فى الأعمال الفنية من عناصر فجة لم يتوافر لدى الفنانين التركيز اللازم لتشذيبها وتثقيفها انما نقبله ونعتبره من أمارات الأصــالة كما أن ما فيها أيضا من عناصر غامضة ، منعنا غرورنا من توضيحها وضبطها انما نعتبره من علامات الجلال . وهذا هو سر النزعة الحديثة الى محاولة كتابة الأعمال العظيمة على أساس مبادىء جديدة ، كما هو سر سهولة كتابة الكتب الصعبة .

٣٣ ـ مثال من المناظر الطبيعية

وتعوضنا القدرة غير العادية على تذوق المناظر الطبيعية عن هذا الجهل بما هو رفيع ممتاز فى الفنون . فالمنظر الطبيعى غير محدد ، ففيه دائمــا تقريبا ما يكفى من التنوع لاعطاء العين حرية كبرى فى انتقاء عناصره وتأكيدها وتنسيقها فى مجموعات معينة ، وفى الوقت عينه انما هو غزير بالايحاءات وله قدرة كبيرة على اثارة الانفعالات الغامضة . فلكى نرى المنظر الطبيعى يتحتم علينا أن نألفه نحن ، ولكى نحبه ينبغى لنا أن نضفى عليه مدلولا خلقيا . وهذا هو السبب فى أن الناس غير المثقفين أو ذوى الذوق المنحط لا يعيرون بيئتهم الطبيعية أى اهتمام ، ولا يعن لهم أن فى الامكان تأمل العالم العادى الذى يعيشون فيه كل يوم تأملا جماليا . وهم لا يقفون لكى يتأملوا أثر العالم فى نفوسهم الا فى أثناء عطلاتهم حين يخلعون

على أنفسهم وعلى ممتلكاتهم زينة وبهجة غير عاديتين . أما ذلك الجمال الأكبر الذى فى النواحى اليومية من بيئتهم فانهم يغفلونه تماما . ولكننا حينما نتعلم كيفية الادراك الباطنى ، وحينما نهوى متابعة الخطوط وتطوير المناظر ، وأهم من ذلك كله حينما تتحول التأثيرات الدقيقة للأماكن فى طابعنا الذهنى الى قدرة تعبيرية فى هذه الأماكن ، وتكتسب صفات شعرية عن طريق أحلام اليقظة ، وتجعلها مخيلتنا توحى بعالم بديع تقطنه الجنيات وتملؤه السعادة والمغامرات الغامضة ، حينئذ نحس بأن المنظر الطبيعى جميل ، وتمتلىء الغابة والحقول وجميع المناظر الريفية والأراضى البور بملذات الصحبة والتسلية .

وهذا الجمال يعتمد على الأحلام والخيال والانفعال الذى يتحول الى موضوعات . ولا يمكن الاستمتاع بالمناظر الطبيعية غير المحددة على نحو آخر . فليس فى المنظر الطبيعى أية وحدة حقيقية ، ولذلك لابد للخيال أن يضفى عليه شكلا ما . ويسهل على الخيال أن يصنع ذلك لأن الأشكال الممكنة فيه عديدة ، ولأن ما يصيب الموضوع من تغيرات طول الوقت يقدم للعين ايحاءات متنوعة . وفى الواقع من الوجهة السيكولوجية لا يوجد شىء معين اسمه المنظر الطبيعى ، وانما ما نسميه بالمنظر الطبيعى عبارة عن كثرة لا نهائية من جزئيات ومناظر تظهر لنا على التوالى. وحتى المنظر الطبيعى المرسوم ، مع أنه ينزع الى اختيار بعض أجزاء الحقل وتأكيدها ، فانه يتألف عن طريق جمع العديد من المناظر . وحينما ننظر الى الرسم فاننا نستعرض فيه أيضا أجزاءه الواحد بعد الآخر وندركه كما ندرك المنظر الطبيعى . ولكن الرسم بالطبع يقدم لنا مادة ليست فى غنى مادة الأصل الحى ، ولذلك فالأصل يفوقه بكثير .

والمدرسة التى تسمى بالتأثرية فى صورتها المتطرفة هى وحدها التى

تحاول أن ترسم على الرقعة منظرا واحدا عابرا مطلقا . والنتيجة هى أن المشاهد لا يتأثر بهذا الرسم تأثرا بالغ القوة ولا يكون للرسم فى نظره قيمة عاطفية كبرى الا حينما يكون ذاته قد أثار انتباهه فعلا هذا الجزء من المنظر الطبيعى الأصلى الذى يحكيه الرسم — فتكون قدرة الرسم على التأثير فيه شبيهة بقدرة الروائح على استرجاع الماضى على نحو واضح قوى . الا أن هذا النتاج فارغ تافه للغاية ، فهو صورة فوتوغرافية لانطباع منفصل، ولا يعقبه كما تكون الحال فى الطبيعة صور منه مختلفة . ولا يمكننا ادراك هذا الموضوع الغريب عادة اذا لم يكن قد ظهرت لنا هذه الرؤية المنفصلة الشاذة فى تجربتنا فى صورة بارزة . أما المدرسة التى تتبع عكس هذا الأسلوب — والتى يمكننا أن نسميها مدرسة المناظر الطبيعية الواثبة من منظر الى منظر — فانها تجمع عدة مناظر وتعطينا المجموع الكلى للملاحظات الايجابية لمنظر معين ، بحيث يستطيع المشاهد بالتأكيد أن يتبين الموضوع بوضوح . واذا كان المنظر يبدو غير حقيقى وغير طريف فى هذه المدرسة فان ذلك يرجع الى كونه لا شكل له ، مثله فى ذلك مثل الموضوع الحقيقى الكامل الذى يمثله ، بينما تعوزه الحدة الحسية والحركة التى قد تجعل الحقيقة تؤثر فى نفوسنا .

ان المنظر الطبيعى لا شك يحتوى على أشياء عدة ذات أشكال محددة . غير أنه اذا اتجه انتباهنا اليها بالذات فلن يتولد لدينا ما نسميه حب الطبيعة . لقد كان من المعتاد منذ وقت ليس بالطويل أن يدخل رسامو المناظر الطبيعية أشخاصا أو مبانى أو أطلالا لكى يضيفوا الى جمال المكان بعض الارتباطات الانسانية . أما اذا أرادوا رسم الطبيعة البور الموحشة فكانوا يعتقدون أنه ينبغى لهم على الأقل أن يظهروا مسافرا منهكا جالسا على أحد الأعمدة المتهدمة . واذا ارتدى هذا الرجل الزى الرومانى لظهر أنه ماريوس جالسا

بين أطلال قرطاجنة . وظن هؤلاء الرسامون أن المنظر الطبيعى الذى يخلو من الأشخاص لا معنى له ، وأن المشاهد سيظل يتوقع ظهور شىء طول الوقت ، كما يتوقع النظارة ظهور أشخاص حينما يرتفع الستار عن مسرح خاو . وشعروا بأن عدم تحديد الايحاءات التى يثيرها منظر طبيعى يخلو من العناصر الانسانية انما هو عيب فيه . بينما نحس نحن الآن بأن هذا هو ذاته مصدر المشاعر السامية التى يولدها فى أنفسنا . فنحن نرغب فى الحرية ، ونكتفى بمشاعرنا ، ولا نطلب وصفا للموضوع يهمنا كجزء من أنفسنا . ونخجل من أن نقول ان « الجبال فى نظرنا ليست الا مشاعر » لما فى ذلك القول من بساطة ووضوح ، ولا نرى داعيا للاعتذار عما لدينا من رومانطيقية كما فعل الشاعر بيرون حين قال :

« ان حبى للانسان لا يقل ، وانما حبى للطبيعة يزيد لمقابلاتنا هذه ؛
وفيها أهرب مما أكون عليه أو مما كنت عليه من قبل لأمتزج
بالكون ولأحس بما لن أستطيع أبدا أن أعبر عنه » .

ولا شك أن هذه القدرة على الارتياح الى الطبيعة وحدها بدون الحاجة الى أى شىء آخر يزينها ، وعلى التمتع بشتى نواحيها انما هى كسب عظيم . وتتألف تربيتنا الجمالية من تدريب أنفسنا على رؤية أكبر جمال ممكن . ورؤية الجمال فى العالم الطبيعى الذى يحوطنا دائما بالضرورة انما هى خطوة كبرى فى سبيل امتزاج الخيال بالواقع الذى هو هدف التأمل .

غير أنه يجب علينا ، ونحن نكتسب القدرة على تذوق مالا شكل له ، ألا نفقد تلك القدرة الأخرى الأكثر لزوما على رؤية الشكل فى تلك الأشياء التى يتحقق فيها . فنحن عادة فى حالة عدم وعى جمالى ازاء معظم الأشياء التى هى محددة وطبيعية فى نفس الوقت ، حالة أشبه بحالة الفلاح ازاء

المنظر الطبيعي. فنحن ننظر الى الحياة الانسانية والى البيئة التى نعيش فيها بنفس النظرة المنفعية التى ينظر بها الفلاح الى الحقل والجبل. فلا يجد فيهما الا ما يعبر عن الثروة والفائدة، أما ما هو خلاف ذلك فلا يثير اهتمامه. واذا قصدنا بحب الطبيعة اللذة الجمالية التى نجدها فى شتى أنحاء العالم الذى تعيش فيه مصادفة (وأى شيء أكثر «طبيعية» من الانسان وجميع فنونه ؟) فنستطيع أن نقول ان حب «الطبيعة» المطلق نادر بيننا. فالذى نحبه هو اثارة مشاعرنا وأحلامنا الشخصية، ويستهوينا المنظر الطبيعى كما تستهوى الموسيقى أولئك الذين لا احساس لديهم بالشكل الموسيقى.

ويبدو أنه ليس صحيحا القول الذى يزعم أن حب القدامى للطبيعة كان أقل من حبنا اياها. حقا ان حبهم للمناظر الطبيعية أقل من حبنا، على الأقل، أقل بالنسبة لحبهم لما تحتويه المناظر الطبيعية من أشياء محددة. فلم يكن تجذبهم التأثيرات الغامضة المتغيرة للجو، ولا الحجم الهائل للجبال أو ما فى الغابات من تعقيد الحياة اللامتناهى. ولم يكن يغلب عليهم تذوق الموضوعات غير المحددة الذى يجعل المناظر الطبيعية من موضوعات التأمل الأثيرة. غير أنهم كانوا يحبون الطبيعة ويفهمونها الى درجة كبيرة حقا. بل ان تحويل الروح الانسانى الى موضوعات خارجية فى الطبيعة، هذا التحويل الذى لا يزال الشاعر الرومانطيقى يوحى به على نحو غامض متغير، قد اتخذ عندهم مظهرا واضحا كل الوضوح، وعبروا عنه بالتصريح أكثر من التلميح. فليست الآلهة السماوية والأرواح التى جسدوها وجعلوها تسكن الطبيعة بشتى صورها من بحار وأنهار وغابات وجبال الا ادراكا باطنيا محددا لتلك الروح الغامضة التى نشعر بأننا نراها فى السماء والجبال والغابات. وقد نعتقد أننا ندرك عن طريق الحدس الغامض تلك الحقيقة التى عبروا عنها بخيالهم الطفلى عن طريق الخرافة. الا أن اعتقادنا هذا

— ان كان اعتقادا — لا يقل خرافة عنهم ولا يقل فى كونه اسقاطا للطبيعة البشرية على الموضوعات المادية . واذا نبذنا كل تصور ايجابى لما فى الطبيعة مما يشبه المبادىء ، وأرجعنا ما خلعناه عليها من العناصر الخلقية الى أصله فاعتبرناه مجرد تعبير شعرى عن احساساتنا ، فلن نستطيع أن نقول ان ما لدينا من صور لفظية غامضة يمكن مقارنته كتصوير لحيـاة الطبيعة بالأساطير اليونانية بما فيها من تحديد وتنوع وخفة روح وجمال .

٣٤ ـ امتداد ذلك الى موضوعات لا تعتبر عادة جمالية

وربما يلزمنا أن نذكر هنا بعض الميادين المتشابهة التى يضفى العقـل الانسانى فيها سلسلة من الأشكال المتغيرة على موضوعات غير محددة فى ذاتها [١] . وواضح أن التاريخ والفلسفة الطبيعية والخلقية والدين هى من هذه الميادين . ان جميع النظريات مثلا هى أشكال ذاتية تفرضها على مواد غير محددة . فالمادة هى التجربة ومع أن كل جزء من هذه التجربة فى ذاته محدد تماما بالطبع وتتألف منه هذه التجربة دون غيرها فان تذكر التجارب المتتالية وربطها بعضها ببعض هو من وظائف الملكة النظرية . فالمخيلة هى التى تربط بين الأشياء فى الزمان والمكان على نحو منهجى وتجعلها يعتمد بعضها على بعضها الآخر . لذلك لا يمكن للنظرية أبدا أن تتحقق فيها درجة

(١) حينما نتكلم عن أشياء محددة فىذاتها انما نقصد بالطبع اشياء أصبحت محددة نتيجة فعل تحديد انسانى .فالحواس هى وسائل تحدد الاحساس وتميزه . والموضوع المحدد الذى ينتج عن هذه العملية الاولى (عملية الادراك الحسى) يكون بمثابة المادة التى تطبق عليها عملية ثانية . فالذاكرة مثلا تصنف فى الزمان ما تكون الحواس قد صنفته فى المكان . ولسنا معنين بموضوعات غير موضوعات التجربة الانسانية ، وتشير الصـفات « محدد » و « غير محدد » بالضرورة الى علاقة هذه الموضوعات بمختلف مقولاتنا فى الادراك والفهم .

الصدق التى تتسم بها التجربة المباشرة ، وكما قال هوبز : لا يمكن لأى بحث نظرى أن يؤدى بنا الى معرفة مطلقة للحقيقة الواقعة .

ويمكننا أن تتصور وجود نظريتين مختلفتين لهما نفس الدرجة من الصدق بالنسبة لنفس الوقائع . فكل ما يلزمهما هو أن تكون كل منهما مساوية للأخرى فى كونها خطة كاملة فى الربط بين الحقائق التى تدرسها وفى القدرة على التنبؤ بها . وحينئذ يكون الاختيار بينهما قائما على أساس شخصى صرف ، وذلك لأنه ما دام الشيء الخارجي فى ذاته غير محدد ، فان عناصره يمكن ادراكها بالتصور العقلى موحدة على كافة الصور الممكنة لتوحدها . ان النظرية صورة من صور الادراك الباطنى ، وحينما نطبقها على الواقع فاننا نتأثر بدرجة أكبر مما نعتقد بمدى السهولة واللذة اللتين نجدهما فى التفكير بوساطتها ، أى بجمال النظرية ، هذا على الرغم من أن أول شيء نعتبره فى النظرية هو طبعا مدى صلاحيتها من حيث هى وسيلة كافية للتفكير .

وقد تبدو حالة النظريتين المتكافئتين فى الصدق والشمول اللتين تفسر بهما الطبيعة حالة خيالية الى حد ما . فليس العقل الانسانى من الغنى وعدم التعين بحيث يسوق عدة جياد صفا واحدا دفعة واحدة ، كما يقول المثل السائر ، بل يود أن يكون لديه اطار عام واحد فقط من المدركات العقلية ، يحاول أن يضع فيه جميع الأشياء . غير أن الفلاسفة الذين هم رواد الذوق الفطرى قد تبينوا امكان وجود مناهج عدة لتفسير مجموعة بعينها من الوقائع . وكما أن فى بداية التطور توجد عادة أنواع عدة لا يثبت منها الا بعضها دون بعض ، فكذلك فى بداية التصور العقلى توجد نظريات عدة يطورها العقل معا ، وتراها فى معظم مراحل التفكير تتقسم العقل فيما بينها : فيفكر فى هذا المجال على أساس معين وليكن الأساس الميكانيكى ، بينما

يفكر فى مجال آخر على أساس مختلف مثل الأساس الغائى . والعقول التى تتميز بالنزعة النظرية ، أى تلك العقول التى ترجح فيها الرغبة فى وحدة الفهم على الضرورات العملية ، هى وحدها العقول التى لا تحتمل الصراع بين التفسيرين المتضاربين . ففى هذه العقول تنزع احدى هاتين النظرتين الى ابتلاع التجربة بأسرها وان كانت عادة تعجز عن ذلك .

ان النصر النهائى لفلسفة واحدة لم يحرز بعد ، وذلك لأنه لم توجد حتى الآن فلسفة واحدة تكفى لتفسير التجربة بأسرها . ولو قدر لنا أن نصل الى وحدة ما فلن يكون اتفاقنا جميعا دليلا على اكتشافنا للحقيقة كما يتخيل العامة ، وانما يكون دليلا على أن العقل البشرى قد وجد طريقة محددة لتصنيف تجاربه . ومن المحتمل جدا أن الانسان ، لو ظل محافظا على عادته المتأصلة فى تشخيصه لأفكاره ، فسيجعل هذه الخطة المحددة مصورة للعلاقات الموضوعية بين الأشياء . غير أنه لن يكون حينئذ دليل واحد على صدق ذلك ، بل لن يكون ثمة ما يوحى بوجود أشياء خارجية ، ناهيك بوجود علاقات بينها . فكما أن الأشياء الخارجية ليست الا مدركات جسدت فكذلك العلاقات بينها هى عمليات للعقل الانسانى قد جسدت أيضا .

وهكذا فوصولنا الى فلسفة واحدة نهائية معناه فقط أننا استطعنا الوصول الى صورة مثالية مقنعة للادراك الباطنى الانسانى ، وتظل هذه الفلسفة مجرد نظرية أى أداة للفهم والنظر تلائم العين البشرية ، وتظل مختلفة اختلافا كليا عن الواقع ، وعاجزة كلية عن تمثيل أى من التجارب التى تربط فيما بينها على نحو صناعى بحيث تخلق منها نسقا أو نمطا معينا . والأساطير والديانات أبرز الأمثلة لهذا المنهج الذى يتبعه الانسان فى وضع الكثير من التجارب المائجة فى صور ورسومات محددة بديعة . ولكننا ان

فكرنا باتزان فى هذه الأمور أدركنا أنه لا يمكننا أن نجد فى نظريات العلم والفلسفة شيئا أكثر من ذلك . فهذه النظريات بدورها ليست الا نتاجا من خلق العقل الانسانى ولا وجود لها الا فى حركات التفكير كما أنه لا مبرر لها الا اتفاقها مع تجاربنا .

بيد أنه قبل أن نستطيع أن نصل الى هذا التوحيد المثالى للتجارب بأسرها فى نظرية واحدة لابد لنا أن نستعرض ميادين الفكر المختلفة أولا ؛ فنحن مجبرون على تأمل الحياة فى أفعال منوعة منفصلة لا رابطة بينها ، ما دام محالا على مادة الحياة بأسرها أن تمثل أمامنا ونحن أحياء . كما أنه محال على الذاكرة أن تحتفظ بما قد مثل منها احتفاظا منزها عن التحيز ؛ لكن الفكر البشرى بروعة صوره قد يعوضنا عن قصوره دون الكمال .

فالتاريخ مثلا : الذى يحسبه الناس عرضا للوقائع ، انما هو فى الحقيقة مجموعة من الادراكات الباطنية لمادة غير محددة . اذ أن مادة التاريخ ذاتها ليست واقعا وانما تتألف من ذكريات وألفاظ يمكن تفسيرها على أنحاء مختلفة دائما ؛ فلن تجد المؤرخ الذى يخلو من التحيز لأن التحيز هو ما يحدد التاريخ . فالذاكرة — أولا — من شأنها أن تختار شيئا وتدع شيئا ، وكذلك من شأن المدونات الرسمية وغيرها أن تختار ما تثبته ، وغالبا ما تكون متحيزة عن قصد . ان المصادفة وحدها هى التى تبقى على الآثار والأطلال ، وحينما يلجأ المؤرخ الى دراسة هذه الآثار الضئيلة المتبقية من الماضى يبدأ عقله الخاص نشاطه . فلابد للمؤرخ من اهتمام خاص يوجهه فى عمله ؛ فليس التاريخ سجلا لكل حادثة معروفة بدون تمييز ، وليس ما توحى به كليو Clio (الهة التاريخ) شبيها بمجموعة محفوظة من الجرائد اليومية . بل التاريخ نظرة فى مصير نظام اجتماعى أو شخص معين، وهو يتتبع اهتماما معينا فى طريق سيره ، وهذا الاهتمام هو الذى يمدنا

بالمعيار الذى نتتقى على أساسه الوقائع ونقيس به أهميتها . وبعد أن ينتقى المؤرخ الوقائع على هذا النحو ويرتبها ويقومها ينتقل الى مرحلة تبيان العلاقات والعلل ، وفى هذا الجزء من عمله ينغمس المؤرخ فى عملية يعترف بأنها عملية نظرية ويصبح المؤرخ شاعرا فلسفيا . وكل شيء حينئذ يعتمد على عبقريته وعلى مبادئه وعواطفه ، وبالاجمال على تلك الصور التى هى وسيلة عقله فى الادراك ؛ فقيمة التاريخ تشبه قيمة الشعر ، وتتفاوت حسب ما فى الشكل الذى يعرض فيه المؤرخ مادة الحياة الانسانية غير المحددة من جمال وقوة وكفاية .

٣٥ ـ ما فى عدم التحديد من اخطار اخرى

ان شغف جنس من الأجناس أو عصر من العصور بتأثير من نوع خاص انما هو تعبير طبيعى عن مزاجه وظروفه ، ولا يمكن انتقاده أو تصويبه بسهولة . ومع ذلك لنقف هنا برهة لنتأمل بعض المساوىء التى تنتج عن تذوق الموضوعات غير المحددة . فاننا بذلك نقرر حقيقة ثابتة ، وفى الوقت نفسه قد نشجع ما قد نحس به فى أعماقنا من ثورة ضد هذه النزعة المتطرفة السائدة . ان الشيء غير المحدد مبهم بطبيعته ولذلك فتأثيره غامض وليس مؤكدا ، واذا استعمل للتعبير عن معنى معين كما هى الحال فى فنون عدة فما من شك فى أنه يكون تعبيرا فاشلا . أما اذا لم يقصد منه التعبير عن معنى كما هى الحال فى المنظر الطبيعى وفى العمارة أو فى الموسيقى فان غموض الشكل لا يكون موضع انتقاد ، وان كانت النزعة الى ملاحظة الشكل والمطالبة به فى جميع هذه الموضوعات دليلا على مقدرة أكبر على التذوق . فالجهلاء لا يستطيعون أن يروا ما فى الموسيقى والعمارة والمنظر الطبيعى من شكل ولذلك فهم لا يعون القيم الفنية المتفاوتة فى هـذه الأشياء وانما

يعتبرون هذه الأشياء مجرد مؤثرات تولد فى نفوسهم استجابات عاطفية هادئة أو منبهة . ولكن القيم الحسية والترابطية لهذه الأشياء ولا سيما الموسيقى كبيرة بحيث انه من الممكن أن يوجد قدر كبير من الجمال بها حتى ولو لم يتوافر أى تذوق للشكل .

أما فى ميدان الأدب حيث تكون القيمة الحسية للألفاظ ضئيلة نسبيا فان عدم تحديد الشكل يقضى على الجمال ، واذا انعدم التحديد تماما فان ذلك يقضى على قوة التعبير . لأن المعنى فى الأدب ينقل الى الغير عن طريق « شكل » الألفاظ ووضعها ، وليس عن طريق الألفاظ ذاتها ، ولا يمكن الوصول الى المعنى الدقيق الا عن طريق الأسلوب الدقيق . ولذلك فلا يوجد كاتب له شأنه يعمد الى غموض التركيب فى ألفاظه عن قصد ، ولا يفعل ذلك الا من يقلد البدع الأدبية . والكتاب عبارة عن جملة كبرى واذا انعدم الشكل فيه فانه لا يعنى شيئا لنفس السبب الذى يجعل مجموعة الألفاظ التى لا شكل فيها عديمة المعنى . حقا قد يكون هناك بعض المعنى فى أجزائه كما يكون للألفاظ التى تستعمل بدون دقة معنى ولون معروفان ، ولكن الكتاب فى مجموعه لن يوصل لنا أى رسالة .

وفى الواقع هناك مرحلتان لانعدام الشكل فى التأليف . الأولى هى ما نجده فى أعمال امرسون Emerson مثلا وهى مرحلة نضم فيها شذرات ذوات معنى بعضها الى بعض ، بحيث لا تؤلف هذه الشذرات فيما بينها أى مذهب أو فكرة متكاملة . والمرحلة الثانية هى ما نجده فى كتابات الرمزيين فى أيامنا ، وفيه يقصر كل المعنى على الألفاظ المفردة ، بل يقصر على المقاطع التى تتألف منها . ولا شك أنه يمكن لهذه الفسيفساء من القيم اللفظية أن تولد أثرا فى النفس ، ذلك لأن انعدام الشكل لا يقضى على المادة ، وانما هو كما لاحظنا يمكّن الانتباه من التركيز عليها ، ولهذا

السبب كان انعدام الشكل من الوسائل التى تبرز جمال الصوت والايحاء اللفظى . غير أن هذا المثل يوضح كيف أن النزعة الى اهمال البنية والتركيب فى الأدب تؤدى الى التضحية باستعمال اللغة من حيث هى أداة للفكر . فمن السهل أن ينحط الغموض ويهبط الى منزلة انعدام المعنى .

ان ما هو غير متعين شكلا يكون غير متعين قيمة كذلك . اذ يحتاج هذا الشىء الى ذهن المشاهد ليكمله ، ولما كانت هذه التكملة تتفاوت فلابد اذن أن تتفاوت قيمة النتيجة . وهكذا فالموضوع غير المحدد جميل فقط فى نظر من يجعله جميلا ، وقبيح فى نظر من لا يستطيع أن يضفى عليه الجمال . وهو يستهوى قليلا من الناس ويستهويهم على أنحاء مختلفة . والواقع أن ذهن المشاهد هو المستودع الذى يجب أن يستمد منه الشكل الجميل . واذا لم يوجد فيه الشكل فلا يمكن تطبيقه على الموضوع الذى لم يتم تكوينه مثلما يعجز الرجل الذى تعوزه البراعة الفنية عن أن يكمل النتاج الفنى لرجل آخر . وهكذا يحتاج الموضوع غير المحدد الى ذهن نشيط غنى والا أصبح عديم القيمة .

وفضلا عن ذلك فالموضوع غير المحدد لا يعود بالفائدة على الذهن الذى يتقبله ؛ فهو يبعث هذا الذهن على النشاط ولكنه لا يقدم اليه موضوعا جديدا . فنحن لا نستطيع أن نستجيب ازاءه الا عن طريق الأشكال الادراكية الباطنة التى تعودناها من قبل . والموضوع الذى يعوزه الشكل لا يستطيع أن يدخل شكلا جديدا على الذهن أو يصوغ الذهن فى قالب عادة جديدة ، فذلك يحدث فقط حينما تجبر المعطيات العين والمخيلة بما فيها من تحديد واضح على السير فى مسالك جديدة وعلى رؤية علاقات جديدة ، وحينئذ يقدم الينا جمال جديد وبقدر هذه الجدة نزداد غنى . أما الموضوع غير المحدد فهو مؤثر غامض مثله مثل الموسيقى بالنسبة

للشخص المسرف فى عاطفيته : فهو يبعث بدون تمييز على كل ما يمكن بعثه من المعاني والذكريات ، ومع أنه يثير الذهن الا أن لا يدربه على شيء ولا يعرفه بموضوع جديد. وقد تكون لهذه الاثارة مزاياها كالمزايا التى كانت فى تحريك الماء فى بركة بيت حسدا [١] . فحينما يقع العقل الخلاق الغنى بالتجربة والملاحظة تحت تأثير مثل هذا المؤثر فانه يقفز الى فكرة جديدة ويؤتى ثمرة من ثماره . الا أن البذرة المخصبة فى هذه الحال أتت من مصادر أخرى ، من الدراسة والاعجاب بتلك الأشكال المحددة التى تحويها الطبيعة والتى أوجدها الفن فى تقليده للطبيعة وأصلح منها حتى بلغت الكمال .

٣٦ ـ وهم الكمال اللا متناهي

المزية الكبرى اذن للكيان غير المحدد هى فى أنه ينمى التلقائية والذكاء والمخيلة التى بدونها يظل كثير من الأشياء الهامة غير مفهوم وبالتالى غير مثير للاهتمام . ويرجع الى هذه الموهبة الادراكية الباطنة جمال المناظر الطبيعية وأشكال الديانات والعلوم وأنماط الطبيعة البشرية ذاتها . ولولاها لواجهتنا الفوضى ؛ فعن طريق نشاطها الصبور المتجدد أبدا ننحت من سيال المادة أشكالا مختلفة عديدة . والشيء الذى يثير فينا هذه الفاعلية يبدو لنا أكثر جمالا وجلالا من الشيء الذى يعرض لنا شكلا واحدا لا يتغير مهما كان كاملا . ويبدو أن فى الشيء الناقص حياة ولا نهاية لا يعرفها الشيء المحدد بحكم اكتمال تكوينه وتحجره . ومع ذلك فهذه الفاعلية ذاتها تسعى الى بلوغ التحديد ، فنحن لا نستطيع أن نرى جمالا فى الموضوع غير المحدد الا بقدر ما ندخل فيه من شكل . ولا يمكن أن تكون قلقلة الشكل ميزة

---

(١) انظر انجيل يوحنا ـ الاصحاح الخامس (المترجم) .

فى العمل الفنى ؛ فالموضوع المحدد يحافظ دائما على ما لا يتمكن الموضوع غير المحدد من الوصول اليه الا فى تلك اللحظات التى تكون المخيلة فيها نشيطة على نحو خاص . واذا كنا نحس بشيء من خيبة الظن فى الحدود الرتيبة للشكل المحدود وفى رسالته الواحدة الثابتة التى لا تتغير بتغيرنا ، أفليس من المحتمل أن نحس احساسا أعمق بالحزن لسرعة زوال مناظر الجمال التى نراها فى الموضوع غير المحدد والتى لا نستطيع أن نقبض عليها مهما حاولنا ؟ أليس من المحتمل أن يصيبنا الملل فى حالة تأملنا للموضوع غير المحدد ، لما يصحب هذا التأمل من مشاعر العذاب وعدم الطمأنينة وغياب اليقين ومن الوعى بالذات ، أكثر مما يصيبنا فى حالة تأملنا الهادىء للموضوع الثابت ؟ أليس من المحتمل أن نفضل الشيء الثابت على الشيء الذى يضيع ولا يمكن استرجاعه ؟

انه لمن المحتمل جدا أن يحدث لنا ذلك ، وكان يسهل علينا أن نحس بوضوح بأن المحدد شيء مفضل على غير المحدد لولا ذلك الوهم الذى يميز المزاج الرومانطيقى ، والذى يضفى جاذبية غامضة على الأشياء غير المحددة والتى لا يمكن تحديدها : وهذا هو الايحاء بالكمال اللامتناهى . وفى الحقيقة ان الكمال مرادف للمتناهى ؛ فلا يمكن لأى شيء سواء فى الطبيعة أو فى الخيال أن يكون كاملا دون أن يتحقق فيه نمط محدد يستبعد كل ما هو متغير ويختلف اختلافا تاما عن أى ممكن آخر من ممكنات الوجود فلا كمال بغير نمط معين أو صورة من صور الادراك الباطنى . ولذلك تتعدد ضروب الكمال بتعدد الأنماط أو صور الادراك فى الذهن .

وضروب الكمال المختلفة هذه يخارج بعضها بعضا ، ولا يمكننا أن نخلط بينها الا فى حالة من الثمالة الجمالية أو الخيال المجنون . وكما أن الامبراطور الرومانى ود لو كان للشعب الرومانى بأسره عنق واحد حتى

يتمكن من قطعه بضربة سيف واحدة كذلك نحن أحيانا نود لو كان لضروب الجمال المختلفة شكل واحد حتى يمكننا أن نراها جميعا فى نظرة واحدة. الا أن ضروب الجمال بطبيعتها لا يمكن التوفيق بينها ، فلا يمكن للربيع أن يوجد مع الخريف ، ولا لليل أن يوجد فى نفس الوقت الذى يوجد فيه النهار. وما هو جميل فى الطفل يعد قبيحا فى الرجل ، والعكس بالعكس. فلكل سن ولكل بلد ولكل جنس جمال خاص به ، جمال ذو حدود ويستعصى على الانتقال الى غير موطنه ، وكلما قرب الموضوع من هذا الجمال ازداد مخارجة لضروب الجمال الأخرى. ومن الواضح أن هذا الكلام يصدق أيضا على مدارس الفن والأساليب واللغات وكل تأثير آخر. فالجمال يوجد فى صورة متناهية ويزيد كمالا بزيادة تحديده.

بيد أن هناك حالة شعورية غير محددة تتسم بالعجز الى حد ما ، حالة لا نستطيع فيها أن ندرك فكرة أو رؤية معينة فى وضوح كامل وجمال مطلق ، ومع ذلك نحس أنها كامنة فى مؤخرة شعورنا وأن وجودها يماودنا دائما. ومن الأسباب التى تجعل الفكرة لا تظهر من مكمنها الغامض كونها لا توجد بمفردها فى العقل ، وانما هى توجد فى حالة مختلطة مع آلاف من للمعانى الأخرى ومن الأفكار الناقصة الطيعة. واذا عرضت للعقل أى صورة محددة استجابة لهذا الانفعال الغامض فى الروح فاننا نحس بقصور هذه الصورة عن سد حاجتنا العاطفية على الرغم مما فى هذه الصورة من كمال خاص ، ولربما كان ذلك بسبب هذا الكمال. وحينئذ نقول ان الصفات الكلاسيكية لا تشبع حاجتنا ، أو اننا « سرعان ما نمج الفن الاغريقى لكماله ». اننا غير قادرين على الاهتمام المركز الجدى بشىء واحد بحيث ننغمس فى كيانه ونستمتع بما فى ذات شكله من تناسق وتناغم ، وبالنشوة التى توجد فيما يتفتح لنا فيه من آفاق. حقا اننا نتخبط فى الغامض ، غير

أننا فى نفس الوقت تملؤنا الأشواق والمعانى التى لم تتم وأشباه الرؤى ، وما فى حالتنا النفسية من مشاعر وانفعالات سامية ونزعات تدفعنا الى أعلى يفوق بكثير عجزنا عن التفكير والتعبير والتخيل .

ان ما فينا من معان وتصورات مفككة وناقصة كثير جدا ، وربما كان لهذه المعاني والتصورات اتجاه عام واحد وان كان غامضا . واننا نحس بأننا يثقلنا حمل لانهائى ، وبأن ما يبهجنا أكثر من غيره ويبدو لنا أنه أدنى الى المثل الأعلى ليس الشيء الذى يحتوى على شكل ممكن واحد ، بل هو ذلك الذى يوحى بأشكال عدة لخلوه من شكل خاص واحد ، والذى يثير مجموعة تخيلاتنا البكماء وينشر فيها هزة شاملة . فكل شيء مهما خلا من الجمال فى ذاته فقد يصبح فى نظرنا موحيا ومعبرا عن جمال لا متناه حينما يثير فى نفوسنا انفعالات غير محددة ، وهكذا يمكن الايحاء بالجمال اللامتناهي الذى يستحيل تحققه لما فيه من تناقض . وبسبب هذا الايحاء تجدنا قد نعتبر التأثير غير المحدد أسمى وأهم بل وأجمل من التأثير المحدد .

غير أنه من الواضح أن هذا وهم باطل . فليس هذا الكمال اللامتناهى الموحى به الا تناقضا مضحكا . فليس فى الواقع الا انفعالا غامضا قوامه موضوعات لو تمكنت من الظهور من فوضى الخيال المضطرب لاتضح أنها ليست الا عددا كبيرا من موضوعات مختلفة كلها محدد وجميل . وهذا الانفعال بالكمال اللامتناهى هو المادة الأولية materia prima أو المواد الخام rudis indigesta que moles التى يستمد منها الالهام والانتباه والفن عددا لا يحصى من ضروب الكمال الجزئية المحددة . وكل نجاح جمالى سواء فى ميدان التأمل أو فى ميدان الانتاج انما هو ميلاد لاحدى هذه الامكانات التى يتضمنها الاحساس بالكمال اللامتناهى . والعمل الفنى الغامض أو الملاحظة التى تظل غير محددة يتسمان بالفشل

مهما كان عمق الانفعال الذى يثيرانه فينا . ويتسمان بالفشل لسببين : أولهما أنه من النادر أن يكون هذا الانفعال مبعثا للذة الخالصة فهو يوجد الحيرة والاضطراب ، ويولد رغبة جديدة فى النفس أكثر مما يشبع الرغبات الماثلة ، وثانيهما أن هذا الانفعال لا ينجح فى أن يصبح جمالا لأنه انفعال غير مجسد ، وهكذا لا يتبقى لدينا الا مجرد عاطفة أو شعور بوجود قيم أو باحتمال وجودها ، ولكننا نعجز عن تخليص هذه القيم أو عن جعلها قيما صريحة من الممكن التعرف عليها فى شىء يلائمها .

ولهذه التحسسات التى نلتمس بها سبيل الجمال قيمتها من حيث هى علامات تدل على النشاط الجمالى كما أنها أمارات تشير الى ما يمكن أن يتم أداؤه فى المستقبل . الا أنها فى ذاتها ناقصة وتدل على عجز الخيال . ومن أمثلة هذا العجز الجمالى تأثر المشاهد بعواطفه وتأثر الفنان بخياله الشاطح ؛ فحيثما رأى الانسان الجمال وأحبه حقا ، كان جمالا متجسدا ، ومن ثم دقت نظرة العين واكتسب الأثر الفنى أسلوبا معينا ، وبلغ الشىء غاية كماله .

نعم انه قد يكون كمالا من نوع جديد ، فاذا كان الكشف عن كمالات جديدة هو ما يسمى بالرومانطيقية ، كانت الرومانطيقية اذن هى بداية الحياة الجمالية بأسرها . أما اذا كنا نقصد بالرومانطيقية الاغراق فى الايحاءات الغامضة المضطربة والاسراف فى اظهار القوة المضخمة كنا بحاجة الى تهذيب والى جهد واع ، حتى نخلص ضروب الجمال التى نحس بها على هذا النحو الغامض ونجسم كلا منها بالقدر الكافى . ولا تعنى عملية التوضيح هذه بالضرورة الحد من مجال الالهام الواسع ، لأنه لا يوجد حد لعدد الأشكال المختلفة التى من الممكن أن نخلعها على العالم . غير أننا لا نستطيع أن نرى العالم عالما من أشكال الا اذا تذوقناه تذوقنا للشىء الجميل

ولم نكتف بمجرد الاحساس به احساسنا بما لا نستطيع أن نعبر عنه وهكذا يعطينا شكسبير فى أعماله صورا كثيرة شديدة التفاوت من شخصيات كثيرا ما تبلغ الدقة فى رسمها حدا يدعو الى العجب ، والأشكال التى نصادفها فى فنه محددة المعالم على الرغم من سعة مجاله .

وانه لمن عجيب المفارقات أن نتوقع أن نجد أكبر قدرة على التعبير فى الشيء الذى يظل غير محدد ، والذى هو فى الحقيقة لا يعبر عن شيء . وكما سبق أن لاحظنا ان الاحساس بالعمق وأهمية الدلالة احساس يمكن أن يقوم بذاته وأن يصاحب خليطا مضطربا من المشاعر الغامضة بنفس السهولة التى يصاحب بها الفهم التام للحقيقة . وان وهم الكمال اللامتناهى لقادر بصفة خاصة على ايجاد هذا الاحساس ؛ وينشأ هذا الوهم نتيجة لتيقظ عدة أفكار ومعان معا فى مرحلتها البدائية الغامضة ؛ ويهز هذا الاحساس أعماق العقل كما تهز الريح أشجار الغابة ؛ والوعى الغريب بما فى الروح من حياة وحنين ، ذلك الوعى الذى تحدثه عصفة الاحساس هذه ، يجعلنا ندرك فى الموضوع قوة فريدة ومعنى ملغزا .

ولكن الاحساس بأهمية الدلالة لا يعنى الا قليلا . فكل ما لدينا فى هذه الحالة هو احدى امكانات الخيال ، ولا يظهر فى العقل أى معنى حقيقى أو أى شيء يرمز اليه هذا المعنى الا حينما تبدأ هذه الحالة فى التحول من الوجود بالقوة الى الوجود بالفعل ؟ فالخير الجمالى الأسمى ليس هو هذا الوجود بالقوة فى ابهامه ، كلا ولا هو ذلك الكمال اللامتناهى المتناقض الذى تشتد بنا الرغبة فيه ، بل هو أكبر عدد وأكثر تنوع ممكن من ضروب الكمال المحدد المعالم . وان غاية التأمل هى أن نتعلم كيف نرى الأشكال المثالية للأشياء فى الطبيعة وأن نبثها فى الفنون ، وأن ندرس ونتبين هذه الأشكال فى صورها المختلفة ، ونقيد الخيال بقيود العالم الواقع بحيث

تمكن رؤية الجمال فى كل شيء فيه ويصبح كل شيء فيه مصدرا للابداع الفني . ان التقدم فى الجمال انما يسير فى اتجاه التمييز والدقة ، ولا يسير فى اتجاه أحلام اليقظة والانفعالات التى لا شكل لها .

٣٧ ـ الطبيعة المنظمة مصدر الاشكال الادراكية ، مثل من فن النحت

ان شكل العالم المادى هو دائما بمعنى من المعانى شكل محدد تماما ، لأن كل ذرة من الذرات التى يتكون منها هى فى كل لحظة فى موضع معين بالنسبة للذرات الأخرى . الا أن العالم الذى لا شكل له غير ذلك الشكل الذى تكونه التجمعات الذرية هذه سيظل لا شكل له فى ادراكنا ، لأنه لن يمكننا أن نستعرضه باعتباره كلا ، أو أن نحافظ على انتباهنا بقسط متساو ونحن نتأمل أجزاءه التى لا حصر لها . ولكن نظرية التطور تقول لنا ان الضرورة الآلية قد جعلت العناصر تتجمع وتتوزع بحيث كونت الأشياء الجزئية ، التى نراها جزئية من وجهة نظرنا ، فثمة نسقات ذرية معينة تتحرك معا على أنها وحدات ، وهذه النسقات التى هى الكائنات العضوية تتناسل وتتكرر غالبا فى بيئتنا بحيث تعودت حواسنا رؤية أجزائها مجتمعة معا . وهكذا أصبح شكلها شكلا طبيعيا من الممكن التعرف عليه . ونشأ فى مخيلتنا ترتيب وتتال نتيجة للترتيب والتتالى اللذين تصل بهما الانطباعات المماثلة الى حواسنا . وهكذا نستطيع تذكر الأشكال التى اتخذتها ادراكاتنا واسترجاعها بحيث ندخل تغييرات عديدة فى هـذه الأشكال عن طريق ما للمخيلة من حيل .

وهكذا فالتنظيم الآلى للطبيعة الخارجية هو مصدر ما فى الذهن من أشكال ادراكية . ولو لم تتكرر تلك التتابعات المعينة تكرارا متصلا فى

احساسنا ، ولو لم يتكرر النظام بالدقة الرياضية التى فى علاقاتها ، أقول انه لولا ذلك التتابع والتكرار الذى يساعد احساسنا على أن يجعل خيالنا واضحا متجددا ، لأخذتنا غمرة من خدر يصيب الخيال ؛ وعندئذ تفسد قدرتنا على أن نعلو بالشيء الى مثله الأعلى فسادا يجعلها عملية تشيع فيه الابهام ، وعندئذ كذلك تضعف فينا الذاكرة بحيث نحلم بعالم يزداد معنا كل يوم فقرا وغموضا .

ونستطيع أن نلاحظ هذه العملية من وقت الى آخر فى تاريخ الفنون . فالطريقة التى نرسم بها جسم الانسان مثلا انما تدل على كيفية ادراكنا العقلى له ، لأن الفنون لا تعيد الينا من الطبيعة الا بقدر ما استطاعت العين أن تلم به الماما تاما . وتصور المرحلة البدائية فى الرسم والنحت الانسان بذراعيه وساقيه وبأصابع يديه العشر وأصابع قدميه العشر متفرعة فى الهواء . ويدل ذلك بوضوح على أن ادراك الجسم الانسانى ادراكا عقليا كان حينئذ قائما على المنفعة العملية وعلى توالى مراحل الادراك ، وأن الفنان كان يرسم معرفته بدلا من أن يرسم أيا من الادراكات الحسية الخاصة التى عن طريقها وصلت اليه هذه المعرفة . لقد اختفت هذه الادراكات الحسية من رسومه لأنه كان يرغب فى أن يصل بسرعة الى المفهوم المنفعى العملى للموضوع . ونجد تعبيرا ساذجا عن هذا المبدأ ذاته فى بعض الرسوم الأشورية حيث نجد العين فى المنظر الجانبى للوجه مرسومة كما تظهر لنا حين نواجهها من أمام ، وحيث نجد كل عنصر ممثلا على الصورة التى تسهل ملاحظتها وتذكرها . ويعطينا تطور النحت الاغريقى مثلا جيدا لتوغل الطبيعة بالتدريج فى العقل ، أى لزيادة الادراك الباطنى للموضوع . لقد اختفت الصلابة التى تشبه صلابة النحت المصرى من التماثيل أول ما اختفت

من أجسام الأشخاص الثانوية وبعد ذلك من أجسام الآلهة ، وأخيرا تنوع الوجه وكادت الابتسامة المقدسة أن تختفى [1] .

الا أنه سرعان ما يصل هذا التقدم فى الادراك الى نهايته القصوى ، ومتى ما وصل الفنان الى أجمل الادراكات وأشملها ، ومتى ما تمكن من ايجاد أجمل الأشكال فى أجمل لحظاتها ، حينئذ يبدو للفنان أنه لم يعد لديه ما يستطيع صنعه . فمن الخطأ فى نظره أن يعرض ما فى الأشخاص من عيوب بينما الجمال هو الشيء الذي ينشده ويرغب فيه فى نهاية الأمر . والمثل الأعلى الذى وصل اليه الفنان الكبير عن طريق الالهام أجمل بكثير مما يستطيع تلاميذه أن يجدوا فى الطبيعة . وهكذا يهبط الفن من عليائه ويسير فى أحد هذين الاتجاهين المختلفين : فهو اما أن يصبح فنا مدرسيا ويهجر دراسة الطبيعة وينزل الى مستوى التقاليد الجوفاء ، واما أن يهجر الجمال والنبل ويأخذ بأسلوب لا ذوق فيه ولا خيال . والطريق الأخير هو الذى اتخذه فن النحت فى العصور القديمة ، بينما كان المصير المخيف الذى لقيه هذا الفن على يد المحدثين هو المصير الأول ، هذا وان كان يتخلل العصر الحديث بعض فترات بعث فيها فن النحت .

ولقد حدث هذا البعث كلما عاد الفنانون الى الطبيعة باحثين عن شكل ادراكى جديد ومثل أعلى مختلف . ولا شك ان الفنون كافة ما تنفك بحاجة

---

(١) فى التماثيل الموجودة فى « آثار ايجينه المرمرية » (Aegina Marbles) نلاحظ أن المحاربين الجرحى الذين هم على وشك الموت لايزال يظهر على وجوههم هذا التعبير الذى يشبه تعبير بوذا : الا أن أجسامهم على الرغم مما فيها من تقليدية تبين تقدما كبيرا فى الملاحظة اذا ما قورنت بتمثال الآلهة أثينا الذى يتوسطهم والذى لا يبدو مقنعا على الاطلاق بسبب قدميه المقدستين اللتين فى صورة الاقدام الجانبية المصرية ووجهه الذى يشبه وجه البومة .

الى مثل هذه العودة ، التى بغيرها تصبح ادراكاتنا العقلية بالية نحيلة وتسيطر عليها التقاليد وألوان البدع ، فترانا نمضى فى اطلاق أحكامنا على الجمال فى الوقت الذى نكف عن البحث عنه . وعلاج هذا الأمر هو العودة الى الواقع لدراسته دراسة الصابر لكى تتيح الفرصة لما فيه من نواح جديدة أن تفعل فعلها فى عقولنا ، وترسخ فيها ، لعلها تفرخ فيها نتاجا من نوعها . وحينئذ يمكن أن يظهر فن جديد قد يبلغ درجة الكمال التى للفن القديم ، لأنه يكون نابعا مثله من الاعجاب بالطبيعة .

والواقع أن من الأخطار التى يتعرض لها الفنان الحديث هو تضليل أسلافه له فاذا رأيتنا تتخبط فى ذوقنا الفنى ، واذا رأيت تجاربنا فى فن العمارة تنحرف عن جادة السبيل ، فاعلم أن منشأ ذلك كثيرا ما يكون انجذابنا الى هـذه المدرسة التاريخية أو تلك ؛ فعلة عجزنا عن تكوين أسلوبنا الخاص بنا هى أن سيرنا معوق بآيات الجمال التى أبدعها كثيرون غيرنا . ونتيجة لذلك ترانا نصل الى أسلوب تلفيقى من شأنه — على الرغم من أهميته التاريخية والسيكولوجية الكبرى — ألا تتحقق فيه الوحدة الجمالية أو القدرة الدائمة على توليد اللذة . وهكذا قد تصبح دراسة المدارس الفنية المتعددة عقبة تحول دون الاجادة فى أى منها .

٣٨ ـ المنفعة مبدأ التنظيم فى الطبيعة

ان المنفعة أو الصلاحية (أو كما تسمى الآن التكيف والانتقاء الطبيعى) تنظم العالم المادى فى هيئة أنواع وأفراد محددة . ولا تستطيع المادة أن تصل الى توازن مع القوى المهيمنة فى البيئة الا فى شكل تجمعات معينة . فالجاذبية مثلا فى ذاتها قوة فوضوية ، لأنها تجذب جميع الذرات بدون تمييز وبدون اعتبار للشكل الكلى الذى تجمع العين هذه الذرات فى اطاره .

ومع ذلك فليست نتيجة ذلك هي الفوضى ، فالنزعة التي تجعل المادة يتلاصق بعضها ببعض حينما ترتب أجزاؤها على نحو معين هي نفسها التي تفتت المادة وتحللها حينما ترتب على صور أخرى . وهذه الصور التي تم انتقاؤها لتوافقها مع الجاذبية تثبت في الطبيعة وتصبح أنماطا . وهكذا يحافظ ثقل الصخور على بقاء الهرم قائما : وفي هذا مثل لشكل معين يضمن الثبات أمام قوة هي في ذاتها آلية عديمة التمييز . وان صلاحية الشكل الهرمي ، أي قدرته على الصمود ، هي التي جعلت منه نمطا من أنماط البناء . وحينما اختار المصريون شكل الهرم فانهم لم يفعلوا أكثر من أنهم كرروا عملية كان في مقدورهم ملاحظتها في الطبيعة ذاتهـا حين تبني هرما كلما كونت تلا ، ولا تصنع الطبيعة ذلك لأنها تود أن تبني أهرامات أو لأن بناء الأهرامات هو الغاية التي ترمي اليها من عملياتها ، وانما تفعله لأنه لا توجد فيها أية قوة تستطيع أن تزحزح بسهولة المادة التي تأخذ شكل الأهرام . وفي هذا الشكل الذي اكتشفته الطبيعة عفوا ، والذي يضمن الثبات في عالم صفته الحركة ، مبدأ كاف للثبات والفردية . ومثل هذه المبادىء الآلية — في صور أكثر تعقيدا — هي التي تضمن بقاء أشكال الحياة وتحول دون أي انحراف دائم عنها . وما يسمى بمبدأ المحافظة على البقاء ، والعلل الغائية والصور الجوهرية في فلسفة أرسطو ليس الا وصـفا لنتيجة هذه العملية . فالنزعة التي هي في جميع الأشياء الى المحافظة على طبيعتها والى التكاثر ليست الا قوة الاستقرار التي توجد في وضع معين للعناصر التي لا تسبب لها الظروف العادية العارضة من الاضطراب ما يجعلها تفقـد توازنها ، بينما يحدث وقوع اضطراب أكثر مما ينبغي توقفا عن الحركة نسميه موتا ، أو اختلافا كبيرا عن النمط نسميه انحرافا لعدم قدرته على البقاء بصفة دائمة . وهكذا تنظم الطبيعة ذاتها في شكل أنواع من الممكن

التعرف عليها ، والعين الجمالية حينما تدرس هذه الأشكال تنزع كما أوضحنا الى تحديد النمط بدرجة أكبر مما تقتضيه ضرورات الحيـاة الخارجيـة .

٣٩ ـ علاقة المنفعة بالجمال

وهذا التناسق الطبيعى بين المنفعة والجمال يصبح بلا شك موضوعا محيرا فى نظرية الجمال حينما لا يفهم مصدره . ويقال لنا أحيانا ان المنفعة هى ذاتها جوهر الجمال ؛ أى ان وعينا بالميزات العملية لأشكال معينة هو أساس اعجابنا الجمالى بها . فالذى يجعل الناس يقولون ان أرجل الجواد جميلة هو فى الحقيقة أنها صالحة للعـدو ، والعين جميلة لأنها مخلوقة للابصار ، والبيت جميل لأنه ملائم للمعيشة بداخله . ومن الأمثلة التى تطبق فيها هذه النظريات الحمقاء على نحو مضحك لما فيها من مبالغة ما نجده فى الكلام الذى وضعه زانوفان على لسان سقراط ؛ اذ يقارن سقراط نفسه بأحد الشبان الحاضرين فى نفس الحفل والذى كان يوشك أن يحصل على جائزة فى مسابقة الجمال فيعلن أنه أجمل من هذا الشاب وأنه أجدر منه بالتاج . وذلك لأن الصلاحية أو المنفعة هى التى تخلق الجمال . وهكذا فالعيون البارزة التى تكاد تخرج من محاجرها كعينى سقراط هى أكثر العيون صلاحية للابصار ، والخياشيم الواسعة المفتوحة للهواء كخياشيمه أكثر الخياشيم صلاحية للشم ، والفم الواسع الغليظ مثل فمه أكثر من غيره قدرة على الأكل والتقبيل [١] .

وبما أن هذه الأشياء فى الحقيقة قبيحة فلابد أن تكون النظرية التى تبين أنها « يجب أن تكون » جميلة نظرية ضالة مضحكة . ومع ذلك فهذه

(١) انظر الجزء الخامس من ندوة زانوفان .

النظرية تحتوى على الحقيقة الآتية : وهى أنه لو كانت صلاحية ملامح سقراط صلاحية كبرى بحيث ان جميع الرجال الذين لم تتحقق فيهم هذه الملامح لم يتمكنوا من البقاء لأصبح سقراط جميلا . وحينئذ كان سقراط سيصبح ممثلا للنمط الانسانى ، وكانت العين ستتعود شكله ، والخيال سيتخذه أساسا لكل تحسين وتطويز ، ويؤكد ما فيه من مواضع التأثير الطبيعى . ان الجمال لا يعتمد على الصلاحية لأنه ينشأ فى المخيلة عن جهل بالميزات العملية ، بل ويقوم على احتقارها ؛ ومع ذلك فهو غير مستقل عن الضرورة ، لأن الشىء الضرورى هو بالضرورة الشىء المألوف الذى نعتاده ، ومن ثم فهو أساس النمط وأساس كل ما يدخله الخيال عليه من تعديلات .

وهناك أيضا فى مرحلة متأخرة فرعية من مراحل حكمنا الجمالى حالات معينة تدخل فيها معرفتنا بالصلاحية والمنفعة فى احساسنا بالجمال . الا أنها تفعل ذلك على نحو غير مباشر جدا ، عن طريق اقتناعنا بواجب احتمال ما تفرضه الظروف العملية على الفنان ، أو عن طريق اثارة اعجابنا ببراعته وحسن تصرفه ، أو عن طريق الايحاء بتلك الموضوعات الطريفة التى من المعلوم أنها مرتبطة بالشىء . وهكذا فمدخنة الكوخ بطولها وحجمها الكبير وبما يرتفع منها من دخان يحلق أعلاها ، تسرنا لأننا تتخيل أن معناها مكان التدفئة داخل الكوخ والوجبة الريفية والأسرة التى تعيش فى سعة . الا أن كل هذه ارتباطات خارجية . والطريقة المألوفة التى تؤثر بها الصلاحية فى نفوسنا انما هى طريقة سلبية : فحينما نعلم عن الشىء أنه خيالى صرف لا نفع فيه فان احساسنا بما فيه من مضيعة وخداع باطل يعاودنا ، ويحول بيننا وبين المتعة كلية وبذلك يستبعد الجمال . الا أن هذا أيضا تعقيد عرضى ولا تتأثر به القيمة الجوهرية للشكل على الاطلاق .

وتعارض نظرية المنفعة هذه النظرية الميتافيزيقية التى تجعل من جمال الأشياء الذاتى أو لياقتها مصدر كفايتها وقدرتها على البقاء . واذا فهمنا هذه الفكرة على حرفيتها ، كما هو المقصود أن تفهم عادة ، فانها تبدو فكرة حمقاء من وجهة نظرنا . فالجمال واللياقة من الأمور النسبية التى تعتمد على حكمنا وانفعالنا ، ولا يوجدان بأى معنى من المعانى فى الطبيعة أو يهيمنان عليها . فالطبيعة تبدو لنا دائما متحركة طبقا لقوانين آلية . وأنماط الأشياء توجد بمحض المصادفة وبغض النظر عن موافقتنا أو عدمها ، فملكاتنا هى التى عليها أن تكيف ذاتها حسب البيئة وليست البيئة هى التى تكيف نفسها حسب ملكاتنا . وهذه هى وجهة النظر الطبيعية التى أخذنا بها هنا .

غير أنه لا يلزم أن يبدو القول ان الجمال بمعنى من المعانى أساس الصلاحية العملية خاليا تماما من المعنى . فقلما يكون عيب الأفلاطونيين الذين يقولون مثل هذه الأشياء أنهم يقولون كلاما لا معنى له . ان لديهم لا شك حدسا ، وأحيانا يكون لديهم احساس قوى بحقائق الشعور . بيد أنهم يحيلون اكتشافاتهم الى حالات من الكشف الصوفى ؛ ثم سرعان ما ينسدل حجاب اللامتناهى والمطلق فيخفى ما للحقيقة الجزئية المعينة التى يكتشفونها من بصيص الضياء . وأحيانا يعثر الدارس بعد أن يطيل التنقيب صابرا ، على كنز ماثل فى احدى الحقائق البسيطة أو التجربة العامة ، يعثر عليه دفينا تحت كل ما لديهم من العقائد الملغزة والأسرار المقدسة . وربما كانت الحال هكذا هنا أيضا . فاذا تجاوزنا عن الميل الى التعبير عن التجربة بالأسطورة والرمز ، وجدنا أن الفكرة القائلة بأن الجمال والتفكير المعقول يهيمنان على الطبيعة ويرشدانها — ان صح هذا التعبير — لكى يزيدا جلالا وعظمة ، انما هى مجرد اسقاط وتعبير واضح عن مبدأ سيكولوجى .

ان العقل الذى يدرك الطبيعة هو ذاته العقل الذى يفهمها ويستمتع بها . بل ان هذه الوظائف الثلاث (الادراك والفهم والاستمتاع) هى فى الحقيقة عناصر فى عملية واحدة . ومجرد ادراك الشىء دليل على وجــود قدر من الجمال فيه ، فلو لم يكن الشىء فى طريقه الى الجمال ، ولو لم يكن ملائما لملكاتنا الادراكية ، لظل غير مدرك الى الأبد . وهكذا فالاحساس بأن العالم بأسره مصنوع لكى يكون غذاء للروح ، وبأن الجمال لا يسوغ ذاته فحسب وانما يسوغ وجود الأشياء جميعا ، وبأن الرغبة الكلية فى الكمال هى مفتاح العالم وسره ، هذا الاحساس هو صدى شعرى لحقيقة سيكولوجية ، وهى أن العقل البشرى نظام حيوى ينزع الى الوحدة والى عدم الشعور بما لا يطاوعه فى نشاطه وفى تمثيله وتحويله عن طريق التعاطف لكل ما يقع فى نطاقه . وهكذا فمع أنه يجب علينا أن نرفض الرأى القائل بأن العالم تتحكم فيه الرغبة فى الجمال لما فيه من خلط وابهام ، الا أنه ينبغى لنا أن نسلم بأن هذا الخلط قائم على أساس الوعى بالعلاقة الذاتية بين امكان ادراك الأشياء وبين ما فيها من معقولية وجمال .

٤٠ ـ المنفعة مبدأ التنظيم فى الفنون

غير أن هذه العلاقة الذاتية علاقة غامضة جدا . فمعظم الأشياء التى يمكن ادراكها لا ندركها بدرجة من الوضوح والتمييز بحيث يتسنى لنا فهمها ، ولا بقدر من اللذة يمكننا من أن نعدّها جميلة . ولو كانت للعين قدرة لامتناهية على التوغل فى رؤية الأشياء ، أو لو كانت للمخيلة قدرة على المرونة ، لما أصبحت الأمور هكذا ، ولأصبحت الرؤية معناها الفهم والاستمتاع . ولكن درجة الموضوع والتحديد التى نحتاج اليها للادراك أقل بكثير مما يلزمنا لأجل الفهم والتصور المثالى ، ومن ثم كانت الحاجة

الى الافتراض والفن . فكما أن الافتراض ينظم التجارب تنظيما خياليا على نحو لا يتسنى للملاحظة أن تقوم به فكذلك الفن ينظم الموضوعات على أنحاء لا نجدها فى الطبيعة ، وربما لم تتنازل الطبيعة فتستخدمها .

وأهم ما تضيفه فنون المحاكاة الى الطبيعة هو الثبات . وعدم تحقق الثبات هو أكثر ما فى عيوب ضروب الجمال الطبيعى مدعاة للحزن . وهكذا فالقوى التى تحدد الأشكال الطبيعية تحدد أيضا أشكال فنون المحاكاة . الا أن الفنون الأخرى التى لا تقوم على المحاكاة تقدم لنا نظما تختلف فى نوعها عن النظم التى تقدمها لنا الطبيعة . واذا بحثنا عن المبدأ الذى تنظم حسبه هذه الموضوعات وجدنا أنه على العموم هو مبدأ المنفعة أو الصلاحية أيضا . فجميع الأشكال فى فن العمارة مثلا قد أوحت بها المقتضيات العملية ، وقضت المنفعة بأن تأخذ المبانى أشكالا محددة معينة ، وفرضت الصفات الآلية للمواد التى نستخدمها كما فرضت ضرورة المأوى والضوء والاقتصاد والسهولة والملاءمة ذلك النظام الخاص الذى تتبعه مبانينا .

لقد تطورت البيوت والمعابد مثلما تطورت الحيوانات والنباتات : فظهرت أشكال مختلفة أولا مثل الكهف والمأوى تحت الأغصان المتدلية نتيجة للضرورة الآلية ، وبقيت هذه الأشكال نتيجة لعملية الانتقاء التى كانت فيها حاجات الانسان وملذاته بمثابة البيئة التى يتحتم على شكل البناء أن يتكيف معها . وهكذا فرضت الأشكال المحددة ذاتها وألفت العين رؤيتها . وطبقا لاحدى عادات الادراك الباطنى يصبح الخط النافع هو الخط الجميل . ومن الأمثلة البارزة على ذلك القوصرة التى توجد فى واجهة المعبد اليونانى ، والجملون الذى نجده فى البيوت فى الشمال ؛ فقد حددت مقتضيات المناخ ذاتها هذين الشكلين المختلفين ، ولكن العين فى كل من هاتين الحالتين قبلت ما فرضته الضرورة أو المنفعة . ففى الحالة الأولى تجدنا نعجب

بالاتساع بينما فى الحالة الثانية نعجب بالارتفاع ، وسرعان ما نجد أن القوصرة العالية ثقيلة أكثر مما ينبغى وأن الجملون المنخفض قبيح لا يبعث على الاحساس بالسمو والنبل .

غير أنه من الخطأ أن نستنتج من ذلك أن العادة وحدها هى التى تفرض النسب الصحيحة فى هذه الأنواع المختلفة من العمارة . فهناك العناصر التى هى فى ذات الشكل نفسه والتى نجدها فى الأشكال الطبيعية . أى انه الى جانب وحدة النمط وتوافق الأجزاء اللذين تفرضهما العادة هناك أيضا تلك النواحى التى تستهوى الميول الجوهرية للعين والخيال ؛ فهناك مثلا قيمة الشكل المجرد التى يحددها ما فى التوترات العضلية والشبكية من لذة وانسجام . وتوحى الأشكال المختلفة بهذا الجمال بدرجات متفاوتة وتفاضل بينها حسب درجة الجمال التى توحى بها . وهكذا يمكننا أن نرتب الأشكال الصناعية ترتيبا مسلسلا حسب قيمتها مثلما تفعل مع الأشكال الطبيعية ، وذلك حسب ما فى كتلها وحدودها من قيم مطلقة . وبهذا المعنى تقول ان الآنية اليونانية أسمى من الآنية الصينية أو الآنية المصنوعة من الطراز القوطى أو العربى . وهكذا على الرغم من أن كل شكل نافع فى مقدوره أن يصبح جميلا متناسقا حينما ينشأ له نمط معين ، فاننا لا نستطيع أن نقول ان الأشكال النافعة لها جميعا جمال متكافىء بالقوة . وربما لن يصبح الجسر المصنوع من الحديد أبدا مساويا فى الجمال للجسر المصنوع من الحجر ، على الرغم مما للجسر الحديدى من قدرة علـى اثارة المشاعر الجمالية قدرة تزداد يوما عن يوم .

٤١ ـ الشكل والزخرف العرضى

ان جمال الشكل هو آخر شىء نعجب به فى الموضوعات الصناعية كما

هو الشأن فى الموضوعات الطبيعية ؛ اذ يلزمنا وقت طويل لكى ندركه ، كما تلزمنا المرانة ودقة الادراك حتى نستمتع به . فأول مايثير اهتمام الطفل باللعب والحيوانات معا هو الحركة واللون ، كما أن الفنان البدائى يزخرف قبل أن يصمم . فالرجل البدائى يزين كهفه أو كوخه بالألوان ويعلق عليه نصب الانتصار قبل أن يستمتع بشكل هذا الكوخ . كما أن اثارة الحواس المنفصلة وارتباطات الأبهة والغنى تسبق بكثير الاهتمام بالتناسق الادراكى فى الشكل . ونشاهد نفس التدرج فى الموسيقى ، اذ تتذوق فيها أول ما تتذوق قيمتها الحسية والعاطفية ، ولا نستطيع الاستمتاع بشكلها الا بعد التربية والتثقيف . وهكذا فالفنون التشكيلية تبدأ اذن بالزخرف العرضى وبالرموز وترجع اللذة الجمالية فى البداية الى غنى المادة ووفرة الزخرفة ومعنى الشكل والى كل شىء آخر ما عدا الشكل ذاته .

وهكذا نجد فى الأعمال الفنية مصدرين مستقلين للتأثير . أولهما الشكل المفيد الذى يولد النمط وفى نهاية الأمر يوجد جمال الشكل حين نعلو بالنمط فنجعله مثلا أعلى عن طريق تأكيد ملامحه التى تبعث على اللذة فى ذاتها . أما المصدر الثانى فهو جمال الزخرف الذى يأتى من اثارة الحواس أو الخيال عن طريق اللون أو كثرة التفاصيل أو دقتها . ومن الوجهة التاريخية نجد أن المصدر الثانى هو الذى نشأ أولا وطبق على شكل كان لا يزال مجرد شكل نافع . غير أن وجود الزخرف فى ذاته يثير التأمل ، فالشىء الذى يحظى بقدر كبير من الاهتمام لزخرفته يثبت شكله فى الذهن وهكذا تتمكن من التمييز بين الأشياء حسب جمالها . وهكذا نحس بهذين النوعين من الجمال ، ثم لا نلبث أن نخضع لتلك النزعة الى الوحدة التى يظهرها العقل دائما ، فنبدأ فى تنسيق هذين الجمالين ونخضع أحدهما للآخر . ونوزع الزخرفة بحيث تؤكد الجوهر الجمالى للشكل بل نزيد من

مثالية هذا الشكل عن طريق اضافة مواضع اهتمام عرضية تتمشى مع الاهتمام الذاتى الذى تثيره خطوط التكوين فى بنية الشىء .

ولا شك أن هنا مجالا واسعا للاختلاف فى الجمع بين هذين الجمالين والتوفيق بينهما . فبعض الفنانين تخلبهم الزخرفة ويتصورون الشكل على أنه مجرد الأرضية التى تصلح أكثر من غيرها لابراز الزخرفة فى أحسن صورها . وهناك آخرون أكثر من هؤلاء صرامة أو صفاء فى الذوق لا يسمحون بالزخرفة الا حينما تؤكد الزخرفة الخطوط الرئيسية للشكل أو لكى يخفوا تلك العناصر غير المتناسقة التى تمنعهم الطبيعة أو المنفعة من حذفها (١) . وهكذا قد تتذبذب بين الدوافع الزخرفية والدوافع الشكلية ، ولا توجد الا نقطة واحدة يتحقق فيها التوازن المثالى فى كل

---

(١) من الخرافة ان نفترض أن الذوق المهذب يعتقد بالضرورة ان الشىء الكامل هو الشىء الواقعى النافع . فاخفاء الشكل أو البناء من الأمور المشروعة ولا يقل فى ذلك عن توكيدهما ، والسبب واحد فى كلتا الحالتين . فنحن حينما نؤكد انما نقصد الجمال المجرد أو اللذة المطلقة ، كما ان هذا هو هدفنا ايضا حينما نخفى أو نحذف ، فمثلا آثر الذوق اليونانى الرائع ان يحجب النصف الأسفل من جسم المراة ، كما هى الحال فى تمثال فينوس ميلو Milo ، كما فضل أن يزيل ما على وجه الرجل وجسده من شعر حتى يحافظ على نقاء الخطوط وقوتها . ففى الحالة الأولى نخفى الشكل بينما فى الحالة الثانية نظهره، محورين فى ذلك فى الطبيعة حتى تتمشى مع ملكاتنا الادراكية على نحو أكثر ارضاء ، اذ أننا يجب أن نتذكر أن الجمال أو اللذة اللذين تجدهما العين ليسا من المبادىء التى توجه العالم الطبيعى او عالم الفنون العملية . فالجمال فى الطبيعة هو نتيجة للتكيف الوظيفى لحواسنا وخيالنا مع النتاج الآلى لبيئتنا ولا يكون هذا التكيف كاملا أبدا ، ولذلك كانت هناك الحاجة الى الفنون الجميلة حيث يكون الجمال نتيجة للتحوير الارادى فى الاشكال الآلية بحيث تتكيف مع تلك الوظائف التى اكتسبتها فعلا حواسنا وخيالنا . وهذا الاخضاع لما تقتضيه مطالبنا الجمالية هو جوهر الفن الجميل . فالطبيعة فيه هى الاساس غير ان الانسان هو الهدف .

أسلوب ، وهى النقطة التى يجتمع فيها أكبر مقدار من القوة والوضوح وأكبر درجة من الأبهة والغنى .

ويجتمع هذا النوعان من الجمال على نحو أقل دقة وان كان لا يزال له تأثيره القوى فى الكثير من فن العمارة الشرقى والقوطى وربما وجد أيضا هذا الجمع بالمصادفة فى الكثير من المبانى التى هى من إلطراز المصفح (Plateresque style) . ففى هــذه الأمثــلة نلاحظ أن كلا الزخــرف والشــكل مؤكدان وان لم يجتمعا فى نفس المكان ، فالحائط العريض الهائل الخشن يمثل جمال الشكل بينما يمثل جمال الزخرف تلك التفاصيل الزخرفية العديدة المكدسة على نحو جنونى حول الباب الرئيسى أو النافذة الرئيسية .

ويعطينا فن العمارة القوطى فى أبراجه وسوانده مثلا بارزا لاستخدام ظاهرة آلية وتحويلها الى عنصر من عناصر الجمال . ولا يبدو هناك شىء لأول نظرة أكثر قبحا من نصف القنطرة الخارجى الذى يسند جانب الرافدة أو من ذلك العبء الرازح من الأحجار الذى يشبه المدخنة ويضغط عليه من أعلى ، غير أن قبول هذه العناصر الضرورية بشجاعة ودراسة شكلها قد أظهرا ما لها من تأثير غريب جديد ، وهو ما فى هذه الكتل المعلقة فى الهواء من تعقيد مثير محير ، من خطوط بالغة الكثرة ومن تنوع فى السطح وجمال فى الأضواء والظلال . ولكى يصبح البناء قصيدة تثير انفعالات لا تنفد كان يلزمه فقط قليل من الزخرف موزع توزيعا معقولا ، وتزيين للأقواس ، وظلة مزركشة وتمثال وسط السواند ، وبعض الكائنات الخرافية الغريبة تبرز على نحو غير متوقع من الأركان مكشرة عن أسنانها ، والأبراج العليا تظهر قمتها ، وبعض الشرفات أو الحواجز تبرز هنا وهناك بحيث تطرز الأفق . واذا أضفنا الى ذلك سحابة عابرة تسقط ظلها المتحرك على

البناء ، وطيورا تحلق فوق الأبراج ، فاننا نحصل على نمط لا ينسى من الجمال ، نمط ربما هو ليس أسمى وأبقى أنماط الجمـــال ، الا أنه يزيد وجوده الخيال غنى ويجعل العالم أكثر طرافة .

وبهذه الطريقة نقبل الأشكال التى تفرضها علينا المنفعة ، وندرب أنفسنا على ادراك ما فيها من جمال بالقوة . فالألفة لا تولد الاحتقار (كما يقول المثل السائر) [1] ، الا حينما تولد عدم الاهتمام . فحينما يشغل العقل بادراكاته بحيث تستوعب كل اهتمامه فانه يضمّن هذه الادراكات قيمتها الأدائية شيئا فشيئا ، ويكسبها فى نهاية الأمر جمالا وقدرة على التعبير . ولذلك فليست أية لغة قبيحة فى نظر من يجيدون الحديث بها ، ولن يكون أى دين عديم المعنى فى نظر أولئك الذين تعلموا أن يصبوا حياتهم فى قوالبه .

ولا شك أن هذه الأشكال تتفاوت فى جمالها الذاتى . ويختلف كل منها حسب طبيعته فى مدى ملاءمته بيسر لعقلية الرجل المتوسط . ولكن يندر أن يوجد الرجل أو العصر الذى ينتقى طريقه بمفرده ، بل يقتصر اختيارنا على العموم على واحد من اثنين : فاما أن نسبق غيرنا فى الطريق الذى تم اختياره لنا فعلا ، واما أن نقف فى الطريق فنسده أمامهم . وما يمكننا أن نقوم به من اصلاح لا يتعدى عادة الاصلاح الداخلى الذى يتم فى حدود معينة ، ويكون نتيجة دراسة الأشكال التقليدية دراسة أكثر عمقا واستخدامها استخداما أكثر ذكاء . وأى ثورة على التقاليد أو على المنفعة ، التى هى أساس ذوقنا وتقدمنا ، انما تعقبها نتائج وخيمة . أما اذا بقينا فى حدود مدرسة من المدارس وأخذنا نعبر عن روح هذه المدرسة فاننا حينئذ قد نستطيع أن نكيف نتاجنا ونزيده كمالا ان تصادف أن كنا أكثر الهاما من

(١) احد الأمثال فى اللغة الانجليزية . (المترجم)

سابقينا . فكلما زادت معرفتنا بالشيء ، وكلما أدركنا ما فيه من نواحي القوة والضعف ، زادت قدرتنا على تصوره تصورا مثاليا .

٤٢ ـ الشكل فى الألفاظ

يتألف التأثير الرئيسى للغة من المعنى ، أى مما تعبر عنه من أفكار ، الا أن التعبير يستحيل بدون العرض ولابد للعرض أن يكون له شكل ما . وهذا الشكل الذى تأخذه وسيلة التعبير هو ذاته أحد العناصر التى يتألف منها تأثير اللغة ، وان كنا فى الحياة العملية قد نغفل عنه فى اهتمامنا العاجل بما توصله لنا الوسيلة من معنى . وهو فضلا عن ذلك شرط يحدد نوع التعبير الممكن ، وغالبا ما يحدد الطريقة التى ندرك بها الموضوع الموحى به . ولا يوجد لأية لفظتين نفس القيمة سواء فى اللغة الواحدة أو فى لغتين مختلفتين [١] . غير أن التأثير الذاتى للغة لا ينتهى هنا ، فليست اللفظة الواحدة الا حلقة فى سلسلة التركيب التى تتكون منها اللغة والتى تحتفظ للناس بثمار تجاربهم مقطرة ومركزة فى شكل رموز .

---

(١) ليس الأمر مجرد استحالة ترجمة الألفاظ حينما لايوجد للموضوع المعين اسم فى لغة أخرى كما هى الحال فى (home) و (mon ami) . ولكن حتى حينما يكون الموضوع واحدا فى اللغتين فانه تستحيل ترجمة ذلك الموقف من الموضوع الذى يتضمنه احد الألفاظ فى لغة ما الى لفظ فى لغة أخرى . ولذلك فنحن نشعر بأن كلمة (bread) الانجليزية (الخبز) لاتكفى لنقل ما فى اللفظة الاسبانية (pan) من غزارة عاطفية ، مثلها فى ذلك مثل كلمة (Dios) الاسبانية (الله) التى تعجز عن نقل ما فى كلمة (God) الانجليزية من غموض رهيب . فالكلمة الانجليزية هنا لاتعبر عن موضوع على الاطلاق وانما تعبر عن عاطفة وحالة سيكولوجية ان لم تكن تعبر عن فصل كبير فى تاريخ الدين . ان اللغة الانجليزية لغة تسترعى الانتباه لما فى الفاظها من غزارة وتنوع فى الألوان ، ولا أعتقد ان اى لغة اخرى تضاهيها فى كمية الفاظها التى هى شعرية فى ذاتها .

وتبدأ هذه التراكيب بالأصوات الأولية ذاتها التي يلزم التمييز بينها وجمعها بحيث تتكون منها رموز يمكن التعرف عليها . وتتطور هذه الرموز تلقائيا ويشجعها على ذلك ميلنا الى نطق الأصوات بشتى أنواعها ، وتحافظ على هذا التطور سهولة تمييز الأذن لهذه الأصوات حينما ننطقها . ولو لم تكن المنفعة هي التي تسيطر على الكلام لأصبح كالموسيقى فنا مطلقا منفصلا عن الموضوعات . حقا ان الأصوات لا تشبه في شيء ما ترمز اليه من الموضوعات ، ولكن لابد أن يكون هناك تطابق بين تنسيق الأصوات وتنسيق الموضوعات قبل أن يستطيع نظام الأصوات أن يمثل نظام الموضوعات . وهكذا يصبح تركيب اللغة ، غيره في الموسيقى ، مرآة تعكس تركيب العالم كما يعرض للعقل .

واذا درسنا النحو دراسة فلسفية وجدناه قريبا من أشد ضروب الميتافيزيقا عمقا ، لأن النحو عندما يظهر تركيب الكلام انما يظهر تركيب الفكر ، وطريقة تسلسل المقولات التي عن طريقها نفهم العالم . ولما كان تطور اللغة يوازي تطور الفكر فاننا نجد أن وظيفة اللغة هي التعبير الدقيق عن التجربة ، وأن الشاعر — الذي يستخدم اللغة أداة لفنه — يتحتم عليه أن يستعمل هذه اللغة بالاشارة دائما الى المعنى والصدق ، أي يجب عليه أن يكون مسيطرا على التجربة قبل أن يصبح مسيطرا على الألفاظ . ومع ذلك فاللغة أولا ضرب من الموسيقى ، وما توجده من آثار جميلة انما يرجع الى تركيبها والى كونها تخلع شكلا غير متوقع على التجربة حينما تتبلور في صورة جديدة .

ويمكن تقسيم الشعراء الى طبقتين : الموسيقيين والسيكولوجيين . والطبقة الأولى تتكون من الذين يسيطرون على اللغة بوصفها ايقاعا فيعرفون متى يجمعون الأنغام ومتى يفردونها على تتابع . وهم يستطيعون

أن يولدوا آلافا من ضروب التأثير الرائعــة المختلفة عن طريق تنسيق الأصوات والصور ، والتدرج بالعاطفة والانتقالات الفطنة المفاجئة . ونجد أمثلة لهذا الفن فى خطابة شيشرون ، وفى شعر الحكم ، وفى القصائد الغنائية والمرثيات . أما السيكولوجيون فهم لا يولدون تأثيرهم عن طريق ما فى اللغة من كمال ذاتى وانما عن طريق تكييفهم اللغة للموضوعات تكييفا دقيقا . وطبيعى أن الشعراء المسرحيين هم مثل لذلك النوع الثانى من الشعراء .

غير أننا مهما أردنا أن نجعل لغتنا شفافة ، تخلو ألفاظها من التأثيرات الذاتية ، ومهما حاولنا ألا نهتم الا بما فيها من قدرة على التعبير ، فاننا لن نستطيع أن تتجنب ما فى هذه الوسيلة الخاصة من قصور . فطبيعة اللغة التى يتكلمها المرء ومدى براعته فيها لهما أهمية كبرى فى تحديد القيمة الجمالية لنتاجه . فمهما كانت قوة ملاحظاته وعمق تفكيره واحساســه فلا مندوحة عن أن يشين هذه الأشياء جميعا الأسلوب الردىء وأن يزيد من تأثيرها الأسلوب الجيد . واللغات على اختلافها وبما فيها من قيم جمالية ذاتية تبدأ بأصوات حروفها ذاتها وبطريقة نطقها وبالصفات المميزة لايقاعها . لاحظ مثلا الأثر الخاص للغة الفرنسية فى هذين البيتين لألفريد دى موسيه :

Jamais deux yeux plus doux n'ont du ciel le plus pur
Sondé la profondeur et réfléchi l'azur.

وقارن هذا الأثر الرقيق الذى يشبه أثر الناى بما فى اللغة الألمانية من عمق ورحابة وغزارة كما يتضح فى هذا الموشح الذى لا مثيل له لجوته :

Ueber allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;

Die Vögelein schwiegen im Waide
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

وحتى لو كان من الممكن عزف نفس اللحن على هاتين الآلتين الصوتيتين المتباينتين فان الاختلاف فى كيفية النغمة (timbre) سيؤثر على قيمة اللحن ويجعلها متميزة تماما فى كلتا الحالتين .

٤٣ ـ الشكل فى التراكيب اللفظية

ان ما هو معروف عن استحالة الترجمة الكاملة يظهر هنا فى أساس اللغة ذاتها ، أى فى الأصوات التى تتألف منها اللغة . واختلاف اللغات فى أصواتها يضاف اليه اختلافها فى النواحى الأخرى . وبعد تأثير الصوت يأتى تأثير التراكيب . فأى شعر أجمل من شعر هوميروس ، ومع ذلك فهل هناك ما هو أقبح من ترجماته الى اللغات الأخرى ؟ وهذا الكلام يصدق حتى على تلك اللغات التى هى قريبة قرابة وثيقة من اليونانية مثل اللغات الهندية الأوربية ، التى يوجد فيها ما يقابل اليونانية فى التراكيب والصرف . ولو افترضنا وجود لغة لها أجزاء من الكلام غير ما فى لغتنا ، لغة لا توجد فيها أسماء مثلا ، فكيف يتسنى لنا أن ننقل اليها تلك التجارب التى يحتويها كل أدب وتلك الصورة التى يرسمها للعالم ؟ ان تلك اللغة الافتراضية مهما كان لديها من ضروب الجمال الأخرى فستعجز عن التعبير عن أى من الآثار التى توجدها فى نفوسنا الطبيعة ذاتها ، ناهيك بتلك التى يثيرها الشعراء .

وليس من المستحيل تصور مثل هذه اللغة . فبدلا من تلخيص كل تجاربنا للشىء الواحد فى كلمة واحدة ، أى فى اسم هذا الشىء ، فسنعمد الى استرجاع الاحساسات المختلفة التى ولدها فينا الشىء عن طريق

استخدام صفات مناسبة . حينئذ ستصبح الموضوعات التى نفكر فيها مفككة متحللة ، أو على الأصح لن تتحقق الوحدة فيها أبدا . وبدلا من كلمة « الشمس » نقول مثلا : « مرتفع ، أصفر ، متألق ، كروى ، متحــرك بطىء » . وتعديد هذه الصفات ، كما نسميها ، بدون أن نوحى بوجود مصدر واحد لها ، قد يعطينا تصويرا للحقائق أوضح وأعمق ، وان كان أكثر مضايقة ، من التصوير الحالى . لكن كيف يمكن للمخيلة فى هــذه الحالة بما لها من أدوات أن تنقل تأثراتنا نحن الى هذه اللغة حينما تكون الموضوعات التى هى واضحة حقيقية فى نظرنا من المستحيل تماما وصفها فى نظر من يتكلمون هذه اللغة الافتراضية ؟

وفى اللغات العادية التى نعرفها يوجد نفس الاختلاف وان كان على درجة أقل . فوجود الصرف فى الأسماء والصفات أو عدمه ، ومدى الصرف فى الأفعال وتعدد أدوات الوصل وغيرها من الجزئيات — كل هذه الصفات المميزة تجعل اللغة الواحدة تختلف عن غيرها اختلافا كليا فى عبقريتها وقدرتها على التعبير . ولعل اللغة اليونانية تفوق غيرها من اللغــات فى الموسيقى والغزارة والطواعية والبساطة ، بحيث انها على الرغم من تعقيد صرفها يجدها المرء بعد أن يتعلم مفرداتها أيسر وأكثر طبيعية من اللاتينية التى كان يتحدث بها أجداده . فاللاتينية أكثر جمودا من اليونانية وهى بطبيعتها تتميز بالايجاز والجلال ، وما فيها من قدرة غريبة على التركيز والتقديم والتأخير يجعل تأثيرها غريبا كل الغرابة على من يتحدث بلغة حديثة لا يكاد يوجد فيها أى صرف . ولنأخذ مثلا هذه الأبيات لهوارس .

me tabula sacer
votiva paries indicat uvida
suspendisse potenti
vestimenta maris deo,

أو هذه الأبيات للوكريشيوس :

Jamque caput quassans grandis suspirat arator
Crebrius incassum magnum cecidisse laborem.

كيف تستطيع أى لغة من لغاتنا الشعبية الخليطة أن تعبر عما فى كلمات لوكريشيوس هذه من جلال وفخامة والتى تتسم كل كلمة منها بالنبل وتبدو كأنها ترتدى الوشاح « الطوجة » الرومانية ؟

وقد نستعيض عما فى أبيات هوارس من تداخل لا مثيل له فى الألفاظ بروابط القافية الخارجية ، بل ان من مسوغات القافية فيما يبدو أنها الى جانب ما تضيفه الى الموسيقى والى جانب توزيعها لأجزاء القصيدة توجد رابطة صناعية بين العبارات التى تتخللها . وبدون القافية تتشتت هذه العبارات وتتباعد بسرعة دون أن تتحقق أية رابطة بينها . وفى شكل شعرى مثل « السونيتة » "sonnet" نجد أن التوافق الصوتى يفرض وحدة حقيقية على الفكر . فالسونيتة التى لا يوزع فيها الفكر توزيعا مناسبا على الأجزاء التى تتكون منها القصيدة لا مسوغ لها ، وكان الأحرى بكاتبها أن يستخدم شكلا آخر . ان السونيتة أكثر الأشكال الشعرية الحديثة كلاسيكية وذلك بفضل ما فى أجزائها من تداخل أو ترابط سببه القافية التى يزيد استخدامها فى السونيتة عن أى شكل شعرى آخر . انها أكثر كلاسيكية فى روحها من الشعر المرسل (غير المقفى) blank verse الذى تكاد تعوزه تماما القدرة على توحيد العبارة وعلى جعل ما هو غير متوقع يبدو حتميا .

ولا يصل المحدثون الى هذا الجمال الذى أوتيه القدامى عن طريق تراكيب لغتهم الا من خلال تنسيقهم للقوافى . وربما لم تكن القافية أحسن بديل ، الا أنها أفضل من انعدام الشكل كلية — الشىء الذى تدعو اليه

طبيعة ألفاظنا الذرية ورتابة عباراتنا . ان الفن الذى كان فى مقدوره أن يجعل من كل جملة نثرية درة فريدة ، الفن الذى تطور على يد تاسيتوس (Tacitus) حتى لربما أصبح فنا واعيا أكثر مما ينبغى ، وأصبحت عبارات هذا الكاتب سلسلة من الجواهر المنقوشة ، هذا الفن لا يمكن تطبيقه على لغتنا التى يعوزها ايجاز اللاتينية وجمودها . فلن نستطيع أن نحقق الاتقان والدقة فى الفخار كما نفعل فى المرمر . وهكذا فشعرنا وكلامنا عامة يبدآن من مستوى أدنى من المستوى اللغوى الذى بدأ منه القدامى ، ولذلك فلن نستطيع الآن أن نصل بنفس المجهود الى ما بلغوه من جمال . واذا كان من الممكن تحقيق نفس القدر من الجمال فلن يكون ذلك الا عن طريق غزارة ايحاءاتنا أو تثقيف عواطفنا ودقة احساسنا . أما فن الكلام فسيظل دائما أدنى بكثير عندنا . ولا أدل على ذلك من أننا الآن سرعان ما نهبط الى مستوى المبالغة والغموض والتصنع حينما يؤدى استيقاظ حب الجمال فى نفوسنا الى تشذيب لغتنا الشعرية . ان لغاتنا الحديثة عاجزة عن تقبل الجمال الشكلى العظيم .

الشكل الأدبى . العقدة

ان الأشكال التى تستعمل فى التأليف شعرا ونثرا فى كل اللغات هى مرحلة متقدمة من تنسيق الألفاظ ولها قيمها الشكلية . والمسرحية هى أكثر هذه الأشكال دقة وكمالا فى تطورها . الا أن البحث فى طبيعة آثار هذه الأشكال ينتمى الى ميدان الشعر والبلاغة ، وقد بينا هنا بالقدر الكافى المبدأ الذى تقوم على أساسه . والعقدة (plot) التى يجعلها أرسطو بحق أهم عنصر فى تأثير المسرحية هى العنصر الشكلى فى المسرحية من حيث هى مسرحية . أما الشخصية أو الأخلاق والعواطف والأفكار فهى التعبير ،

بينما الشعر والموسيقى والمناظر هى المادة أو الأدوات . ومما يتفق والنزعة الرومانطيقية فى العصور الحديثة أن كتاب المسرحية المحدثين ، مثل شكسبير وموليير وكالديرون وغيرهم ، يجيدون تصوير الشخصية أكثر مما يجيدون حبك العقدة ، لأن من أوضح مميزات العبقرية الحديثة دراسة التعبير والاستمتاع به ، أى الايحاء بما هو غير معطى ، أكثر من دراسة الشكل والاستمتاع به أى دراسة ما فى المعطى من تناسق .

وأهم أسباب الطرافة فى الشخصية أنها تلخص وتبرز ملاحظاتنا الفردية أو أنها تخاطب تجاربنا الفعلية والخيالية . وهى نوع من التصوير أو رسم الشخوص ، نحبه لذاته بغض النظر عما قد يجتذبنا فيه فى لحظة ومكان معينين . وهى تجتذب عواطفنا ولكنها لا تشكلها . أما العقدة فهى تضع الفعال فى شكل موحد وترسم صورة لتلك التجارب التى تنبع منها فكرتنا عن البشر والأشياء فى أول الأمر ، لأنه لا يمكن ملاحظة الشخصية فى العالم الا حينما تظهر ذاتها فى الفعال .

حقا اننا نكون أكثر دقة من حيث الأساس حين نقول ان الشخصية رمز وتلخيص عقلى لمجموعة معينة من الفعال من أن نقول ان الفعال هى مظهر للشخصية . وذلك لأن الفعال هى المعطيات وأما الشخصية فهى المبدأ المستنبط من هذه المعطيات ، والمبدأ على الرغم من اسمه لا يكون أبدا أكثر من مجرد وصف يستند الى التجربة (a posteriori) وتلخيص لما هو مدرج تحته . وفضلا عن ذلك فان العقدة تعطى المسرحية ذاتيتها أو فرديتها وتتطلب نشاط الملكة الانشائية . وهى كما يقول أرسطو أيضا أصعب أجزاء الفن المسرحى ولا غنى فيها عن التدريب والمرانة . ولما كانت بطبيعتها تعطينا صورة معينة للتجربة البشرية فانها تتضمن الشخصيات التى تقوم بالفعال وتوحى بها .

والذى يصنعه كبار مصورى الشخصية مثل شكسبير لا يتعدى تطوير وتنمية الايحاء بالفردية الانسانية الذى تحتويه العقدة (الى درجة تخرج عن نطاق مقتضيات العقدة) . فكما لو كنا بعد أن نصل عن طريق الملاحظة اليومية الى معرفة طبائع أصدقائنا وأمزجتهم نصورهم وهم يفعلون ويقولون أشـياء تميزهم أصدق التمييز وأحيانا نجعلهم يناجون أنفسهم على نحو يكشف لنا فى صورة أوضح من أى من فعالهم تلك الشخصية التى ننسبها اليهم نتيجة لملاحظتنا لسلوكهم . وابتكارنا هذا لما لم يقولوه لنا أو يصنعوه أمامنا ينم عن براعة تخيلنا وهو مصدر لذة لنا لأننا نكتشف فيه بوضوح الشخصية الخفية . بيد أن تطوير العقدة على نحو جاد متكافىء له قيمة أكثر ثباتا وذلك لمشاكلته للحياة ، فالحياة تمكننا من رؤية نفوس الغير من خلال الأحداث لا الأحداث من خلال نفوس الغير .

٤٥ ـ الشخصية باعتبارها شكلا جماليا

لقد وصلنا الآن الى تلك الوحدة التى يسعى الأدباء المحدثون الى تحقيقها أكثر من غيرها ، وحينما يبلغونها يقدرونها ويخلعون عليها قيمة كبرى وهى وحدة الصورة أو الفردية أو الشخصية . ونحن نطلق على بناء العقدة لفظة الاختراع بينما نطلق على رسم الشخصية اسما نمجده به وهو اسم الخلق . فقد يكون من المفيد اذن أن ننهى مناقشتنا للشكل بتكريس بعض الصفحات لمناقشة موضوع سيكولوجية رسم الشخصية . كيف تنشأ تلك الوحدة التى نسميها الشخصية ؟ وكيف توصف هذه الوحدة وما هو الأساس الذى يقوم عليه ما توجده من تأثير ؟

نستطيع أن نقرر هذه الحقيقة البينة وهى أن أمامنا هنا حالة من حالات النمط : فنحن نضم مواضع الشبه بين الأشخاص المختلفين أحدها الى

الآخر ونلغى ما بينهم من اختلاف ، وفى المدرك الناشىء عن ذلك تؤكد تلك النواحى من الشخصيات التى أثارت اهتمامنا أو ولدت فينا لذة بصفة خاصة . ونستطيع أن نعتبر هذا وصفا مجردا لنشأة فكرة الشخصية كما هو وصف لنشـأة فكرة الشـكل المادى . الا أن الطبيعة المختلفة لمادة الشخصية — أى كون الشخصية ليست أمرا ماثلا أمام الحس ، بل هى تكوين ذهنى معقول لفعال ومشاعر متعاقبة يستحيل ضمها جميعا فى صورة ذهنية واحدة — هذه الطبيعة المختلفة تجعل وصفنا هذا قاصرا فى هذه الحالة آكثر منه فى حالة الأشكال المادية . فنحن لا نستطيع أن نفهم على وجه التحديد كيف تحدث عمليات الجمع والالغاء حينما لا يكون الشىء موضوعا مرئيا ، بل ونحس أن فى تطوير بعض الشخصيات المثالية شيئا من اكتمال الوحدة ولدنية الفاعلية ، يجعل مثل هذا التفسير خاطئا زائفا فى أساسه . فالعنصر الذاتى هنا ، أى التعبير التلقائى عن عواطفنا وارادتنا له أهمية كبرى بحيث أن خلق الشخصية المثالية يصبح مشكلة خاصـة جـديدة .

الا أن هناك طريقة لتصور الشخصيات ورسمها تشبه الى حد بعيد العملية التى ينتج بها الخيال أنماط الأنواع المادية جميعا . فقد نجمع مثلا حول نواة كلمة من الكلمات تعنى حالة انسانية معينة أو نشاطا خاصا عددا من الملاحظات المتفرقة . وقد نحتفظ بمذكرة فى حافظتنا أو فى جيبنا نكتب فيها ملاحظاتناالدقيقة عمن نقابلهم من الناس بلغتهم وعاداتهم وملابسهم وحركاتهم وتاريخهم ، ونصنفهم الى فئات معينة مثل أصحاب الحانات ، والجند والخادمات والمربيات وصاحبات المغامرات ، والألمان والفرنسيين والايطاليين والأمريكيين والممثلين والقساوسة والأساتذة . وحينما تسنح الفرصة لعرض أحد هذه النماذج البشرية أو لوصفه أو ادخاله فى كتاب

أو مسرحية فحينئذ لا نفعل أكثر من أن نستعرض مذكراتنا وننتقى منها ما يتفق وحاجات اللحظة ، واذا كنا بارعين فى نقل الصورة الأصلية فاننا سنحصل بهذه الوسيلة على صورة مشاكلة للحياة لهذا النموذج من الناس الذى نود أن نصوره .

وهذه العملية التى يقوم بها الروائيون وكتاب المسرحيات عن وعى نقوم بها جميعا بدون قصد منا . ففى كل لحظة تترك التجربة فى أذهاننا ناحية من نواحى الشخصية أو أحد التعابير أو احدى الصور فتظل هذه الأشياء مرتبطة باسم الشخص وطبقته أو جنسيته . وان ما نحبه ونكرهه فى الأشخاص ، ومجمل أحكامنا على فئات بأكملها من الناس ليست الا نتيجة لتبقى مثل هذا الأثر فى أذهاننا فى صورة واضحة . وتتميز نواحى الشخصية هذه التى تتركها التجربة فى أذهاننا بالحيوية . ومع أن الصورة التى ترسمها للشخصية قد تكون ناقصة وغير كافية الا أن الاحساس الذى تولده فى نفوسنا قد يكون احساسا واضحا يوحى بنواح أخرى من الشخصية . فعلى الرغم من أن الصفات التى يذكرها هوميروس مثلا لا تصف جوهر الموضوع غالبا — مثل قوله عن الالهة أثينا « أثينا ذات العينين المتألقتين » أو عن الاغريق أنهم « ذوو الدروع المصقولة » فانها فيما يبدو تسترجع الاحساس وتكسب القصة حيوية . فعن طريق احضار القارىء أمام الموضوع من خلال حاسة واحدة توحى هذه الصفات بأن هناك نواحى أخرى سيتم اكتشافها ، كما توحى بذلك التوقع للتجربة الذى نحس به حينما نرى ما نسميه الموضوع الحقيقى .

وهكذا نرى أن لهذا المنهج فى الملاحظة وتجميع الصفات المميزة قدرة تصويرية كبرى . الا أن أشهر الشخصيات وأكثرها حياة لم يتم تكوينها على هذا النحو . فهذا المنهج لا يعطينا سوى المتوسط أو على الأكثر النقاط

البارزة فى النمط ، بينما الشخصيات الشعرية الكبرى مثل شخصية هامليت ودون كيشوت وأخيل ليست بالشخصيات المتوسطة ، بل انها ليست مجرد تجميع للنواحى البارزة التى تشترك فيها بعض فئات الناس . وانما تبدو أشخاصا فى ذاتها ، بمعنى أن فعال كل منها وكلماته تبدو كأنها تنبع من الطبيعة الباطنية لروح فردية . وقد روى عن جوته أنه قال انه لم يعتمد مطلقا على مشاهدة أى أصل حينما صـــور شخصية جريتشين . ولربما ما استطاع جوته أن يجد أصلا لهذه الشخصية فى العالم الحقيقى . بل اننا نقول ان شخصية جريتشين التى من خلقه هى ذاتها الأصل الذى قد نجد من يشبهه أحيانا فى الفتيات الحقيقيات ؛ فالموضوع الخيالى هنا هو معيار الطبيعة ، ويجدر بنا أن نذكر فى هذه المناسبة تلك العبارة التى نرددها فى مواضع أخرى كثيرة والتى تقول ان الشعر أصدق من التاريخ . اذ ليس من المحتمل أن جوته وجد فتاة حقيقية تكلمت وسلكت أبدا بهذه الدرجة من الطبيعية التى نجدها عند جريتشين .

واذا وجدنا تناقضا فى هذا الكلام وجب علينا أن نذكر أن معيـــار الطبيعية والفردية والصدق (ليس معيارا خارجيا وانما) هو فى ذاتنا . فنحن نرى فى الرجل الحقيقى شخصية واتساقا حينما يكون سلوكه بحيث يترك فى أذهاننا صورة محددة بسيطة . ولو تمكنا من أن نحصى جميع الدوافع المجهولة لدى الناس لقلنا ان الناس جميعا لهم شخصيات وفيهم اتساق على السواء ، وكلهم صالح لأن يكون نموذجا بنفس الدرجة التى يصلح بها سواه . ولكنه لا يسهل علينا فهم شخصيات الناس جميعا بنفس الدرجة ولا يمكن تفسير سلوكهم جميعا على حد سواء ، كما أننا لا نستطيع أن نقدر دوافعهم نفس التقدير . وهؤلاء الذين يجتذبوننا أكثر من غيرهم سواء لذاتهم أو لمايكتسبونه من أهمية لمشابهتهم لغيرهم هم الذين تتذكرهم

ونعتبر كلا منهم بمثابة مركز يتذبذب حوله من يختلف عنهم . هؤلاء الناس وحدهم هم فى نظرنا الطبيعيون ، ومن عداهم غريبون بدرجات متفاوتة .

٤٦ ـ الشخصيات المثالية

واذا كان معيار الطبيعة هكذا ذاتيا تحدده قوانين مخيلتنا ، استطعنا اذن أن نفهم لماذا قد يكون ما يخلقه الذهن تلقائيا أكثر حيوية وأبلغ أثرا من أية حقيقة خارجية أو أى تجريد من حقائق خارجية ؛ فيستطيع الفنان أن يبتكر شكلا فيجىء متسقا مع الخيال ولذلك تراه يعلق به ويصبح مرجعا لجميع الملاحظات ومعيارا للطبيعية والجمال . ومن الممكن أن يعرض النمط على الذهن فجأة وذلك عندما تشاء المصادفة لشكل ما أن يمثل ، فتكون له القدرة الذاتية على التأثير ، كما يكون له فى الخيال اتساق بين أجزائه ، فيكتسب مكانة بارزة كتلك التى تخلعها العادة غالبا ، أى تخلعها التجارب المتجمعة حول شىء فيزيد بعضها من قوة بعض ، تخلعها على مدركات الحس فى التجربة .

وهذا المنهج فى توليد الأنماط هو ما نصفه عادة بأنه الخلق أو الابداع الفنى . ويدل اسمه على الفجائية والأصالة والفردية التى تميز التصور الذى نصل اليه عن هذا الطريق . وما نسميه بالتصور المثالى هو عادة ضرب من هذا التصور ، وان كان ما يحدث فى التصور المثالى الحقيقى هو أننا نستبعد المميزات الفردية البحتة بحيث نحصل فى النهاية على ما هو مجرد ، وبالتالى ما هو نحيل . وغالبا ما نحس أن هذه النحولة عيب أكبر من ذلك النقص الذى يميز الجزئيات العرضية الحسية فى العالم الفعلى . ولذلك يفضل الفنان أن يتجه الى الواقع الخام فيدرسه ويقلده بدون تمييز عن أن يعرض لنا نمطا يخلو من الفردية والقوة ولا قدرة له على التأثير . فهو

فيما يبدو مجبر على الاختيار بين جمال مجرد من ناحية ومثل فردى غير جميل من ناحية أخرى .

غير أن التصوير الرائع العظيم للمثل الأعلى ليس واحدا من هذين الطرفين ؛ فهو يعرض لنا الجمال المثالى بنفس الدرجة من التحديد التى تعرضه بها الطبيعة ذاتها أحيانا . فحينما نعثر بين حشد من الناس على وجه جميل حقا لا مثيل له حينئذ نعرف فى التو أنه تجسيد للمثل الأعلى . وفى الوقت الذى يحتوى فيه هذا الوجه المثل أو النمط (لأنه لو لم يشمله لوجدناه قبيحا مضحكا) نجده يلبس هذا النمط صورة فخمة معينة لها شكلها ولونها وتعبيرها ، فله فرديته اذن . وربما على هذا النحو تكتسب الشخوص الخيالية فى الشعر والفنون التشكيلية فردية عن طريق تناسق عناصرها فى الخيال . فليست هذه الشخوص اذن تصورات مثالية وانما هى صور تلقائية تظهر فى الذهن بيسر وسهولة كما تظهر فى العالم . فهى تطرأ على حد قول الشاعر فى :

« أفنان الذهن المورقة المتشعبة ابان نشاطه ،
مع كل ما يبدعه الخيال ، ذلك البستانى الذى
لا يولد زهرتين متشابهتين أبدا » .

وبالاجمال نقول ان الخيال يولد كما أنه يجرّد ؛ فهو يلاحظ ويجمع ويلغى ، الا أنه كذلك يحلم . وتظهر فيه تركيبات تلقائية ليست هى المتوسط الرياضى للصور التى يستقبلها من الحواس ، وانما هى نتيجة لما تخلفه الحواس فى الذهن من انفعالات تنتشر فى شتى أنحائه . وتتفاوت هذه الانفعالات دائما فى مدى تجددها ، ومن وقت الى آخر تأخذ شكل جمال لا مثيل له يظهر فى الرؤية الباطنة وتفاجأ به الروح . واذا كانت هذه الرؤية

الباطنة واضحة ثابتة فحينئذ يوجد لدينا الالهام الجمالى والحافز على الابداع والخلق . فاذا كنا أيضا نسيطر على الوسائل الفنية لفن يناسب ذلك الالهام فعندئذ نسرع الى تجسيد هذا الالهام وتحقيق هذا المثل الأعلى . وبالتدريج تتبين أن هذا المثل بالغ الجمال لنفس السبب الذى كان سيجعلنا تتبين ما فيه من جمال بالغ لو تحول الى موضوع موجود بالفعل ، لأنه حينئذ كان سيحتوى بدرجة غير عادية على تلك الجاذبية المباشرة التى تستحوذ على اهتمامنا بالاضافة الى تضمنه نمطا معروفا من أنماط الشكل ، أى بالاضافة الى كونه انسانا أو حيوانا أو نباتا .

وهكذا لا تتفاوت الأشكال الخيالية شأنا وجمالا تبعا لقربها مما فى الطبيعة من حقائق أو أنماط ، بل تتفاوت تبعا للسهولة التى يولد بها الخيال تلك التراكيب التى تتضمنها هذه الأشكال . فمثلا من تخيلاتنا الطبيعية دائما اضافة الأجنحة الى جسم الانسان ، اذ يتخيل الانسان بسهولة أنه قادر على الطيران ، وفكرة الطيران من الأفكار التى تستهويه . ولذلك فالانسان المجنّح من الأشكال التى تجمع كثرة الناس على جمالها ، وان كان يحدث أحيانا ، كما هى الحال عند ميكيل انجلو ، أن يكون تذوقنا للشكل الفعلى لجسم الانسان كبيرا حادا بحيث يمنعنا من الاستمتاع بهذا التصور الخيالى الذى هو على جاذبيته فيه قدر من المبالغة والتهويل . ومن الأشكال الجميلة الأخرى الحصان الخرافى الاغريقى Centaur الذى له جسم ورأس وذراعا انسان . اذ يسهل على الخيال أن يتتبع تركيب هذا الحلم الذى ينصهر فيه الحصان والانسان بحيث يصبحان كائنا واحدا والذى كان أول ما أوحى بامتزاج حيويتهما على نحو رائع .

ويحدد نفس الشرط ما فى الشخصيات الخيالية من قيمة . فهى جميعا — من الآلهة الى الشخصيات الكوميدية — (طبقا لما فيها من جمال)

تعبيرات طبيعية حيوية عن النشاط الانسانى الممكن . فلئن كنا أحيانا نعيد تشكيل الأشكال المرئية بحيث تصنع منها مخلوقات خيالية ، الا أن أصالتنا فى هذا المجال أصالة ضئيلة اذا ما قورنت بتلك الكثرة الوافرة من صور الفعال التى تطرأ فى أذهاننا فى اليقظة وأثناء النوم . فاننا دائما نحلم بمواقف جديدة وبمخاطرات غريبة ، وبعواطف مبالغ فيها . وحتى أفكارنا التى تتسم بقسط أكبر من الاتزان انما تنزع الى حد بعيد الى تخيل النتائج الممكنة للفعل والى الاستمتاع مقدما بثمرات الحب والطموح . فالعقل اذن ذو حساسية خاصة لصور الفعل والشخصية ، ولهذا يسهل اغراؤنا بتتبع مصير البطل كائنا من كان ، وبمشاركته فى عواطفه .

ان ارادتنا ، كما قال ديكارت فى مناسبة تختلف عن هذه ، لامتناهية ، ولكن ذكاءنا متناه . فنحن فى تصورنا للأشياء انما تتبع التجربة عن كثب ؛ بل ان ذلك العالم الخيالى الذى تسكنه الجنيات والذى نحلم به يحتوى للأسف على أشياء تشبه بعض الشبه ما فى عالمنا الحقيقى . أما عواطفنا فهى مرنة ولا حد لها ، ونحن نحب أن تتخيل أنفسنا ملوكا وشحاذين ، قديسين ومجرمين ، شبابا أو شيوخا ، سعداء أو تعساء ، ويبدو أن فى كل منا قدرة غير محدودة على التطور تحددها ظروف الحياة وتوجهها فى مجرى ضيق . ولذلك فنحن نحب أن ننتقم لأنفسنا لهذا التحديد فى أحلام يقظتنا ، وذلك عن طريق تخيل أنفسنا ضمن تلك الفئات من الناس التى تختلف عنا والتى كان من الممكن جدا أن ننتمى اليها ، ويملؤنا العطف على كل مظهر من مظاهر الحياة مهما كان غريبا ؛ وحتى تصور المعرفة أو السعادة غير المتناهية الذى لا يوجد ما هو أبعد منه شقة عن ظروفنا أو أصعب منه تحقيقا فى أحلامنا ، حتى ذلك التصور يظل الى الأبد يثير اهتمامنا .

وهكذا لا يحتاج الشاعر الذى يود أن يرسم شخصية أن يحتفظ

بمذكرات . فهناك طريق أقصر من ذلك الى القلب ، ان كانت لديه الموهبة التى تمكنه من اكتشافه . ومن المحتمل أن قراءه أنفسهم لا يحتفظون بمذكرات ، وفى هذه الحالة لن يكون لملاحظاته الدقيقة أى أثر فى نفوسهم الا حينما يصف لهم شيئا تصادف لهم أن لاحظوه أيضا . ولذلك فالشخصيات العادية التى يمكن وصفها عن طريق هذا المنهج التجريبى انما هى شخصيات قليلة : مثل شخصية البخيل والعاشق ، والمربية العجوز والفتاة الساذجة ، وغير هذه وتلك من أنماط الشخصيات التى نجدها فى الكوميديا التقليدية . وأى وصف أدق تفصيلا من ذلك لن يستهوى الا جمهورا ضئيلا لفترة وجيزة لأن الصفات المميزة التى توصف بالتفصيل ستزول ، وبالتالى لن يمكن التعرف عليها . الا أنه مهما كانت التجارب التى مر بها المستمعون فانهم أولا بشر ، ولديهم القدرة الخيالية على تصور أشكال معينة من الشخصيات والفعال وعلى الاعجاب بها ، أشكال على الرغم من عدم وجودها فى عالم الواقع يحس كل انسان بأنها تعبر عما كان يود أن يكون أو عما كان من الممكن له أن يكون لو أتيحت له الظروف المواتية .

وما على الشاعر الا أن يدرس نفسه ويدرس فن التعبير عن مثله العليا لكى يجد نفسه يعبر عن مثل غيره من الناس أيضا . عليه أن يقوم فى نفسه بتمثيل الدور الذى تلعبه كل من شخصياته ، واذا أتيحت له المرونة وتحديد الخيال — وهما الصفتان اللتان تتألف منهما العبقرية — فانه قد يعبر لغيره من البشر عن تلك النزعات الباطنية التى ظلت عندهم بكماء على نحو مؤلم . وحينئذ يقدره الناس ويعتبرونه خبيرا بالروح الانسانية . ومع أنه قد لا يعرف شيئا عن الناس ، وقد لا يكون عنده ما يذكر من التجربة ، فان مخلوقاته تعتبر نماذج طبيعية وأنماطا بشرية . وسيرد ذكر أسمائها على كل لسان وستزيد حيوات أجيال كثيرة غنى برؤيتهم لهذه الكائنات الخيالية ،

بل نكاد نقول بصداقتهم لها . فهذه الكائنات الخيالية لها فرديتها دون أن تتوافر فيها صفة الوجود الحقيقى ، لأن الفردية شىء يكتسب فى الذهن عن طريق تجمع الانطباعات ، ولها أيضا سلطان لأن ذلك يعتمد على مدى صلاحية المؤثر للمس أوتار الاستجابة فى الروح . ولها أيضا جمالها لأنها تتضمن أعظم ملذاتنا الخيالية ألا وهى لذة تجسيد قدراتنا الكامنة وتجولاتنا فى جميع أشكال الوجود الممكنة بغير ضواغط الوجود الفعلى ومتناقضاته .

٤٧ ـ الخيال الدينى

ولم تكن أعظم آيات هذا الابداع نتاج فرد واحد ، بل كانت نتاجا بطيئا للخيال الدينى الشعرى . فالتقاليد الشعبية والدينية كانت تأخذ أحد تجسيدات الطبيعة ، أو ذكرى رجل عظيم ، فتطورها وتهذبها فى شكل مثالى ، وتجعل منها تعبيرا عن أمانى البشر وشيئا يقابل حاجاتهم . فكل قبيلة وكل كاتب للأناشيد المقدسة أضاف بورعه صفة الى الاله وضم الى أسطورته قصة تمثل خصاله . وهكذا جمع كل شعب بخياله حول نواة وظيفة مقدسة أصلية كل تعبير ممكن عنها ، فخلق بذلك شخصية كاملة جميلة لها تاريخها وطابعها ومواهبها . ولم يستطع أى شاعر فيما بعد أن يبلغ مستوى هذه المخلوقات الدينية بكمالها وبعمق مدلولها . وان أعظم شخصيات الأدب لهى شخصيات جامدة غير طريفة اذا ما قورنت بتصورات الآلهة ، بل لقد بلغت تصورات الآلهة من الأهمية والطرافة ما جعل الناس يعتقدون بأن لآلهتهم وجودا موضوعيا .

وربما كانت الأشكال التى يراها الناس فى الأحلام هى السبب فى اعتقادهم بوجود الأشباح الغامضة المقلقة ، أما ايمانهم بوجود آلهة فردية محددة تماما فلا يرجع الى ما يرونه فى الأحلام كما قد يظن بعضهم ، اذ من

الواضح أنه يرجع الى ما فى تصوراتنا لهذه الآلهة من تناسق ذاتى ومن قدرة على التأثير . فليس فى مقدور رؤى الأحلام أن توحى بأساطير الآلهة أو بصفاتها ، ولكن متى ما تصور الانسان عن طريق الخيال شخص الاله ، ومتى ما ثبت اسمه ومظهره فى الخيال ، فحينئذ يكون من السهل التعرف عليه فى أى هذيان وتوهم ، ومن السهل أيضا تفسير أية حادثة من الحوادث بأنها ترجع الى سلطانه . وهذه المظاهر التى يتألف منها الدليل على وجوده الفعلى لا يمكن اعتبارها مظاهر له أكثر من اعتبارها مظاهر لقوة غامضة مجهولة الا حينما يكون الخيال قد تكونت لديه سابقا صورة واضحة لهذا الاله ولوظائفه التى يتميز بها . وهذه الصورة انما هى نتاج تلقائى للخيال .

ولا شك أنه متى ما تحدد الايمان وتميز الاله الخاص وسط القوى الطبيعية المهيمنة بما فيها من ظلام ورعب ، فان الايمان بوجوده الحقيقى يساعد على تركيز انتباهنا على طبيعته ومن ثم على تطوير تصورنا له وزيادته غنى . فالايمان بوجود مثل أعلى يدفع الى زيادة الصفات المثالية لهذا المثل . ولو طرأ لأى عراف يونانى أن يعزو بعض الأحداث الى نفوذ أخيل ، أو أن يقدم له القرابين مدفوعا فى ذلك بحماسته البالغة له لما له من جمال وفضائل ، لو حدث ذلك وألّه أخيل لتطورت أسطورته وازدادت عمقا ، ولاكتسبت معنى خلقيا كأسطورة هرقل أو معنى طبيعيا مثل أسطورة برسيفونى ، ولأصبحت شخصيته ، التى هى الآن مجرد شخصية شعرية ذات قوة غير عادية وجلال رائع ، شخصية أحد الحماة الذين يعبدهم الناس جيلا بعد جيل ومظهرا يدل على ربوبية الانسان .

وهكذا كان أخيل سيصبح شخصا هاما لا ينسى مثل شخص أبولو أو أخته ، أو مثل زيوس وأثينا وغيرهما من الآلهة العظمى . ولو قدر لشخصيته فى هذه المرحلة الدينية أن تفقد بعض أهميتها أو أن تنطمس

ملامحها لما كل الشعراء من التغنى بمدائحها والنحاتون من تصوير شكلها . ولو حدث أن ضعف الايمان بوجود هذا البطل وتحوّل الى تصور آخر مختلف للقوى الكونية فانه بعد أن كان موضوعا ومركزا لهذا الجهد الخيالى الكبير كان سيظل مثلا أعلى فى الشعر والفن وأثرا مكونا لعقول المثقفين بأسرها . حقا انه الآن كل هذه الأشياء الى حد ما ، مثله فى ذلك مثل المخلوقات الكبرى المعترف بأنها مخلوقات خيالية ، الا أنه كان سيصبح كل هذه الأشياء الى حد أبعد من ذلك بكثير لو آمن الناس بوجوده وركزوا خيالهم الخلاق طول الوقت على طبيعته .

وأعتقد أن القارىء سيدرك أن كل هذا الكلام ينطبق أيضا بنفس القوة على التصور المسيحى للشخصيات المقدسة . فربما كان المسيح ومريم العذراء والقديسون كما يتصورهم خيالنا تماما ، فليس هذا بالشىء المستحيل . ولا أعتقد أنه من المستحيل أن يكون لتصورات الديانات الأخرى ما يقابلها فى مكان ما فى الكون . ان هذه مسألة تتعلق بالايمان وبالبراهين التجريبية ولسنا هنا معنيين بها . ولكن مهما كانت تصوراتنا تطابق الحقيقة فمن الواضح أنها نشأت ونمت فى أذهاننا نتيجة لعملية تطور باطنية . فقد صهر الخيال الدينى مواد التاريخ والتقاليد وصاغها من جديد فى شكل تلك الأشخاص التى نحس بالورع والتقوى ازاءها .

وهذا هو السبب الذى يفسر كيف أن آلهة الميتافيزيقا التى يعاد تركيبها من جديد على نحو منطقى انما هى اهانة وسخرية من الوعى الدينى دائما . حقا انه ليس من المستحيل أن يكون أحد هذه المطلقات بدوره تصويرا للحقيقة ، الا أن المنهج الذى تصل عن طريقه الى تصور هذا المطلق انما هو منهج صناعى لا تدرج فيه ، بينما التصور التقليدى لله تجسيد تلقائى للتأمل العاطفى والتجربة الطويلة .

وكما أن اله الدين يختلف عن اله الميتافيزيقا كذلك يختلف المسيح الذى نجده فى التقاليد عن المسيح عند المؤرخين النقديين . وحتى لو فهمنا العرض القصصي فى الانجيل فهما حرفيا وقبلناه باعتباره أقصى ما يمكننا أن نعرفه عن المسيح دون أن نسمح لأنفسنا بحرية التفسير الخيالى للشخصية الرئيسية فيه ، فان الصورة المثالية التى نكونها له عن هذا الطريق كانت ستختلف عن الصورة التى نجدها فى كتاب الصلاة الانجليزى ناهيك عن اختلافها عن صورة القديس فرنسيس أو القديسة تيريزا . ان المسيح الذى أحبه وقدسه الناس هو مثل أعلى كونوه حسب رغباتهم هم ، وخلقوا له شخصية دائمة تعيش معهم ، شخصية حية يألفونها ويفهمونها جيد الفهم وذلك من تلك الأقاصيص الناقصة والمبادىء المرتبطة باسمه . وان هذه الصورة الذاتية هى التى أوحت بكل ما فى العالم المسيحى من صلوات وانقلاب دينى ، من تكفير وزكاة وتضحيات ، كما أنها هى التى أوحت بنصف ما فيه من فن .

واننا نجد مثلا أكثر وضوحا لهذه العملية الباطنية التى يتم بها تطور الشكل المثالى فى مريم العذراء التى لها سلطان كبير على الخيال الكاثوليكى على الرغم من ضآلة أسطورتها . فكل ما لدينا هنا انما هو امتداد عاطفى لحدثين معينين : هما الحلول والصلب . ونلاحظ أن شخص العذراء الذى يظهر فى هذين الموقفين يزداد وضوحا بالتدريج فى ذهن الناس ، وينمو ويتطور حتى نجدهم يؤمنون بخلوها من الخطيئة الأولى من جهة وبأمومتها العالمية من جهة أخرى . وهكذا نصل الى تصور دور هو أنبل ما يمكن تصوره ، والى تخيل شخصية هى أجمل الشخصيات الممكنة . ومن المؤسف أن البروتستانتيين قد حرموا أنفسهم من متعة تأمل هذا المثل الأعلى ، وذلك لما فى العقلية البروتستانتية من نزعة حمقاء نحو تحطيم الأصنام .

وربما كان من علامات بلادة الخيال عند بعض الأجناس وفى بعض العصور أن يسرع الناس الى هجرة هذه المخلوقات الرائعة . فلماذا لا نعتقد — ان كانت نظرتنا الى الحياة يملؤها الأمل — ان أفضل ما تتخيله هو أيضا أصدق الأشياء ؟ أما اذا كنا بصفة عامة لا نثق بقدرتنا على النبوءة والرؤى فلماذا اذن لا تتشبث الا بأكثر أوهامنا ضعة وقبحا ؟ اننا مثلا نركب مادة تجاربنا فى أشكال موحدة وذلك فى كل نشاط ادراكى وخيالى تقوم به من البداية الى النهاية ، ولا دليل لدينا مطلقا على أن هذه الوحدة لها وجود خارجي مستقل عنا ، بل ليس هناك حتى امكان اثبات هذا الوجود . ومع ذلك فحياة العقل ، مثلها فى ذلك مثل لذة التأمل ، لا توجد الا فى تكوين هذه الوحدات وفى اقامة العلاقات بينها . فهذا النشاط هو الذى ينتج لنا جميع الموضوعات التى يمكننا التعامل معها ، ويضفى عليها أبدع ما فيها من جمال مباشر . وأكثر هذه الأشكال كمالا ، اذا ما حكمنا عليه بالنسبة لانسجامه مع قدراتنا وبثباته فى تجاربنا ، هو ذلك الشكل الذى ينبغى لنا أن نرضى عنه ، ولن يضيف الى قيمته أى نوع آخر من الصدق . حقا انه لمن المحتمل أن يبتكر الذهن الانسانى فى المستقبل من التراكيب ما هو أروع بكثير من أعظم ما ابتدعه حتى الآن ، ومن المحتمل أن جميع المثل العليا التى كونها حتى الآن ستزول ويحل محلها غيرها ، وذلك لأنه قد لا يجدها قائمة على أساس كاف من التجربة ، أو لأنه قد لا يجدها تطابق هذه التجربة بالقدر الكافى من الدقة . ومن الجائز أيضا أن التغير الذى يصيب طبيعة الحقائق أو قدرات العقل قد يجعل من الضرورى اعادة بنائنا للعالم من جديد . الا أن القيمة العقلية والجمالية الأساسية لأفكارنا ستظل دائما تنبع من نشاط الخيال الخلاق ، اللهم الا اذا تغيرت الطبيعة البشرية على نحو لا يمكن تصوره .

الجزء الرابع

التعبــــير

٤٨ ـ تعريف التعبير

وجدنا أن جمال المادة والشكل يتضمن تحـويل لذات معينـة الى موضوعات خارجية ، لذات تتعلق بعملية الادراك الحسى المباشر ، اذ تتعلق بتكوين احساس أو صفة فى الحالة الأولى ، وبتأليف تركيب من الاحساسات أو الصفات فى الحالة الثانية . ولكن الوعى الانسانى ليس مرآة مصقولة تماما توجد فيها حدود واضحة وتظهر عليها صور متعينة محدودة العدد ويمكن ادراكها جميعا بالحس . ذلك أن أفكارنا تطفو ناقصة مؤقتا ، حين تخرج من ذلك التيار المتصل الغامض ، تيار الشعور الحيوى والحسى المشتت ، فهى لا تأخذ الشكل الثابت الذى للأشياء المتميزة الحقيقية الا بعد أن يكون قد أصابها التغيير والتحوير ، بسبب تحول الانتباه الى ادراك علاقات جديدة . ولو لم نكن نثبت بعض محتويات الفكر المجرد فى ألفاظ ورموز أخرى لما أمكن لنا أن نقوم بعملية التفكير لما فى العقل من سيولة وعدم تحديد . وهكذا يصبح فى مقدورنا أن نعرف أن هذا الادراك مثلا هو تكرار لادراك سابق ، وأن نتعرف نفس الموضوع فى تكرار حدوث انطباعات معينة . فوظيفة الادراك والفهم هى التمييز بين محتويات الوعى وتصنيفها واللذات التى تصاحب عمليات التمييز والتصنيف هذه هى التى يتكون منها جمال العالم المحسوس .

غير أن سيطرتنا على أفكارنا تذهب الى ما هو أبعد من ذلك . فنحن لا نقتصر على تكوين وحدات مرئية وأنماط يمكن التعرف عليها فحسب بل نظل أيضا على وعى بما لهذه الوحدات والأنماط من وشائج تربطها بأشياء لا ندركها بالحس عندئذ . أى اننا نجد فيها نزعة أو صفة معينة ليست لها أصلا ، ومعنى ولونا خاصا يتبين لنا بالدراسة والفحص أنه فى الحقيقة من الصفات التى تميز موضوعات واحساسات أخرى ارتبطت بها ذات مرة فى تجربتنا . وهذه الاحساسات المرتبطة تظل أصداؤها المكتومة تتذبذب فى أذهاننا وتحور من استجابتنا الحاضرة وتلون الصورة التى يركز عليها اهتمامنا . والصفة التى تكتسبها الموضوعات على هذا النحو عن طريق الارتباط هى ما نسميه تعبير الموضوعات . وبينما نجد فى حالة الشكل أو المادة موضوعا واحدا له تأثيره العاطفى الخاص ، نجد فى حالة التعبير موضوعين ، وعندئذ يتعلق التأثير العاطفى بطبيعة الموضوع الثانى أو الموضوع الموحى به . وهكذا فقد يضفى التعبير جمالا على موضوعات لا تثير الاهتمام فى ذاتها ، وقد يزيد من جمال الموضوعات التى يتحقق فيها الجمال فعلا .

ولا يسهل التمييز دائما فى الوعى بين التعبير وقيمة المادة أو الشكل ، وذلك لأن ذكرى الفكرة المرتبطة التى يتضمنها التعبير لا تكون دائما مميزة فى أذهاننا . أما حينما تكون هذه الذكرى مميزة ، كما هى الحال فى منظر حديقة ترددنا عليها فى الماضى ، فاننا فى هذه الحال نعزو بوضوح وبتلقائية ما نحس به من الانفعالات الى هذه الذكرى وليس الى الواقع الماثل الذى تضفى عليه هذه الذكرى جمالا . وفى هذه الحال نجد أن احياء اللذة الماضية وتجسيدها فى الموضوع الحاضر ، الذى هو فى ذاته قد لا يثير الاهتمام ، أمر واضح نعترف به .

وقد يكون تميز التحليل بالغا (بين الشيء الماثل وبين ما يوحى به) بحيث يحول دون التركيب ، وفى هذه الحال قد ننتقل كلية الى الموضوع الموحى به مباشرة ، ويكون مصدر اللذة هو فى الذكرى فقط ، فلا نهتم بالاحساس الحاضر الذى يوحى بها . وحينئذ لا تنجح القدرة التعبيرية للموضوع فى أن تضفى عليه جمالا . وهكذا لا تصبح الأشياء التى نحتفظ بها تذكارا لصديق راحل جميلة بسبب تلك الارتباطات العاطفية التى تجعلها ذات قيمة كبرى فى نظرنا ؛ فالقيمة هنا مقصورة على صور الذكرى ، وهذه الصور واضحة مميزة الى درجة قصوى تحول دون تسرب القيمة وانتشارها فى سائر وعينا بحيث تضفى جمالا على الموضوعات التى نتأملها بالفعل . فترانا نقول فى صراحة : اننا نقدر هذه الأشياء التافهة لما لها من ارتباطات . وطالما يظل هذا الفصل (قائما بين الشيء وما يرتبط به) فان قيمة الشيء لا تكون جمالية فى نظرنا .

الا أن قيمة الشيء تصبح جمالية غالبا اذا فقدت الذكرى بعض الوضوح والتميز . فحينما تكون الصور المتذكرة باهتة ، وحينما تصبح مجرد هالة ، وايحاء بالسعادة منتشرا حول المنظر ، يكتسب هذا المنظر جاذبية شخصية عميقة مهما كان فى ذاته فارغا لا يثير أى اهتمام ، بل اننا سنسر لما فيه من ابتذال . ولن نعترف فى التو بأننا نقدر هذا المكان أو ذاك مثلا لارتباطاته ، وانما نقول : اننا مغرمون بهذا المنظر ، وان هذا المنظر يجتذبنا على نحو غامض . ففى هذه الحال تنصهر كنوز الذاكرة ، وتزين الشيء الذى حل محلها ، وبهذا تخلع على هذا الشيء قوة التعبير .

وهكذا لا يختلف التعبير فى أصله عن قيمة المادة أو قيمة الشكل الا كما تختلف العادة عن الغريزة . فمن الوجهة الفسيولوجية كلاهما اشعاعات لذيذة من مؤثر معين . ومن الوجهة العقلية كلاهما قيمة تجسدت

فى موضوع معين . ولكن المشاهد الذى يتأمل الذهن من الناحية التاريخية يرى أن ما يحدث فى احدى الحالتين هو بقاء تجربة قديمة ، أما ما يحدث فى الحالة الأخرى فهو استجابة لمزاج فطرى . وفضلا عن ذلك فان هـذه التجربة من الممكن تذكرها على العموم ، ولذلك فان الوعى ذاته الذى تظهر فيه يستطيع أن يدرك بوضوح أن مصدر الجاذبية التى يحدثها التعبير انما هو مصدر خارجى عرضى . فمثلا لا تصبح الكلمة جميلة أحيانا الا لمدلولها وما يرتبط بها ، وان كان يحدث أحيانا أن هذا الجمال التعبيرى يضاف الى ما للكلمة ذاتها من صفة موسيقية . وهكذا يمكننا أن نميز فى كل تعبير هذين الحدين : الحد الأول وهو الموضوع الماثل أمامنا بالفعل ، أى الكلمة أو الصورة أو الشىء المعبر ، والحد الثانى هو الموضـوع الموحى به ، أو الفكرة أو الانفعال الاضافى أو الصورة المولدة أو الشىء المعبرعنه .

ويوجد هذان الحدان معا فى الذهن ، ويتألف التعبير من اتحادهما . فاذا كانت القيمة مقصورة على الحد الأول فلن يوجد لدينا جمال التعبير . فالكتابة العربية الزخرفية المنقوشة علىالآثار مثلا لن يكون فيها جمال التعبير فى نظر من لا يعرف اللغة العربية وانما يكون جمالها فى هذه الحالة مقصورا علىجمال المادة والشكل . أو اذا كان لها تعبير علىالاطلاق فلن يكون الا عن طريق تلك المعانى والأفكار التى قد توحى بها مثل فكرة الورع والحكمة الشرقية التى كانت عند من شيدوا هذه المبانى التى تزينها ، وفكرة البعد الشاسع بين عالمهم وعالمنا . وحتى هذه الايحاءات التى هى نتيجة جولان مخيلتنا أكثر منها دراسة للموضوع ، لن تبعث فينا لذة يمكن تجسيدها فى الصورة الماثلة . فستظل الكتابة بدون تعبير وان كان مجرد وجودها قد يوحى برؤية طريفة لأشياء أخرى . ويظل الحدان هنا مستقلين الى درجة أكبر مما ينبغى ، وتظل القيم الذاتية لكل منهما مميزة عن الأخـرى .

ولن تكون للموضوع القدرة على التعبير المرئى ، وان كانت لديه القدرة على الايحاءات الفكرية .

واذا كان ما يكوّن التعبير هو مجرد العلاقة الخارجية بين موضـــوع وآخر فان جميع الموضوعات حينئذ تصبح لديها قدرة متكافئة على التعبير بدون تمييز ، وتصبح الزهرة النابتة فى ثقب الجدار تعبر عن نفس الشىء الذى يعبر عنه تمثال نصفى لقيصر أو كتاب « نقد العقل الخالص » . ولكن الشىء الذى تتألف منه القدرة التعبيرية الفردية لهذه الأشياء هو تلك الدائرة من الأفكار المرتبطة بكل منها فى العقل الواحد . فمثلا تعبر كلماتى عن تلك الأفكار التى توقظها بالفعل فى ذهن القارىء ، وقد يجد أحدهم فيها تعبيرا أكثر مما يجده الآخر ، وربما وجدت أنا فيها من التعبير أكثر أو أقل مما تجده أنت . وتظل أفكارى غير معبر عنها اذا لم تنجح كلماتى فى التعبير عنها لديك ، وربما تجد أنت فيها بما لك من قسط أكبر من حكمة تعبيرا عن آلاف المبادىء التى لم تدر أبدا فى خلدى . ان التعبير يعتمد عــلى اتحاد حدين لابد أن يقدم لنا الخيال أحدهما ، ولا يستطيع الذهن أن يقدم ما ليس موجودا فيه . وينتج من ذلك أن القدرة التعبيرية للأشياء تزيد بزيادة ذكاء المشاهد .

الا أنه يجب أن يتوافر شرط آخر حتى يصبح التعبير عنصرا من عناصر الجمال . فقد أتمكن من رؤية علاقات الموضوع وقد أتمكن من فهمه الفهم كله ، ومع ذلك فقد لا يثير هذا الموضوع فى نفسى أى اهتمام على الاطلاق ، وبدون اللذة لا يوجد جوهر الجمال . وحتى اللذة فانها كما رأينا غـــير كافية بمفردها : اذ أننى قد أتسلم خطابا ملؤه الأخبار السارة جدا ومع ذلك فلا يلزم أن يبدو الورق المكتوب عليه هذا الخطاب أو خطه أو أسلوبه جميلا فى نظرى . ان القدرة على التعبير لا تصبح جمالا فى نظرى الا عندما

تمتزج انطباعاتى وأنشر على الرموز ذاتها ما تثيره من انفعالات وأجد غبطة ولذة فى الكلمات التى أسمعها ، كما يحدث عندما أسمعهم يغنون « المجد للرب فى الأعالى » . (Gloria in excelsis Deo)

ولابد لقيمة الحد الثانى أن يتضمنها الحد الأول ؛ فجمال التعبير جزء لا ينفصل عن الموضوع ، مثله فى ذلك مثل جمال المادة والشكل . والفرق بين هذين النوعين من الجمال هو أن جمال التعبير لا يضاف الى الموضوع نتيجة لعملية الادراك ذاتها وانما نتيجة لارتباط هذه العملية بعمليات أخرى مصدرها وجود انطباعات سالفة . وقد يكون من المفيد أن نستخدم اصطلاح « القدرة التعبيرية » حينما نقصد كل ما للموضوع من قدرة على الايحاء ، ونستخدم كلمة « التعبير » قاصدين بها التحوير الجمالى الذى توجده القدرة التعبيرية فى الموضوع . والقدرة التعبيرية اذن هى ما تضفيه التجربة على أية صورة من قدرة على توليد صور أخرى فى الذهن . وتصبح هذه القدرة التعبيرية قيمة جمالية أو تصبح تعبيرا حينما تكون القيمة المتصلة بالارتباطات التى تثار على هذا النحو جزءا متضمنا فى الموضوع الحاضر .

٤٩ ــ عملية الترابط

ويبدو أن أصفى حالة يمكن للقيمة التعبيرية أن تظهر فيها هى تلك الحالة التى لا تكون فيها لأى من الحدين فى ذاته قدرة على اثارة الاهتمام ، وانما تتولد اللذة نتيجة لعملية الربط بينهما . ومثل هذه الظاهرة توجد فى علم الرياضة وفى الألغاز والأحاجى واللعب بالرموز . الا أن مثل هذه اللذة لا تدخل فى نطاق الجماليات لعدم وجود عملية تحويلها الى موضوع . فهى لذة نشاط الربط ذاته ولا نعتبر الموضوعات فيها جوهرا يتضمن أية

قيمة . ان المسائل الرياضية أو الحسابية تتفاوت فى طرافتها فى نظرنا ، ولكنه لا يدور بخلد عالم الرياضة أن يرتب الأشكال فى نسق مسلسل حسب جمالها ، ولا يستطيع الا من باب المجاز فحسب أن يقول ان الصيغة (ا + ب)^{٢} = ا^{٢} + ٢ ا ب + ب^{٢} أجمل من ٢ + ٢ = ٤ . ومع ذلك فهذه المفهومات تقترب من القيم الجمالية ، ويصبح استخدام الصفات الجمالية فى وصفها أقل مجازا ، بقدر ما تتحدد هذه المفاهيم وتتخذ شكلا موضوعيا فى الذهن .

وليس جمال الموسيقى المجردة الا خطوة واحدة أبعد من هذه العلاقات الرياضية ، فجمال هذه الموسيقى يتألف من هذه العلاقات معروضة فى شكل حسى بحيث ينشأ عنها موضوع يمكن تصوره . الا أنه كما نرى بوضوح فى هذه الحالة الأخيرة ، حينما يتألف الموضوع من العلاقة ذاتها ، بدلا من الحدين ، فحينئذ يكون الجمال ، اذا وجد جمال على الاطلاق ، جمال شكل وليس جمال تعبير . فكلما كان جمال الموسيقى رياضيا زاد ما نراه فيها من شكل وقل ما نجده فيها من تعبير . وفى الواقع ان الاحساس بالعلاقة هنا هو جوهر الموضوع ذاته ، وعملية الانتقال من حد الى آخر هى ذاتها التى يتألف منها الموضوع المعروض أمامنا ، ولا تنقلنا بعيدا عن هذا الموضوع المعروض . وهكذا فاللذة التى تولدها عملية ادراك العلاقة هذه هى ذاتها لذة ادراك شكل محدد ، ولا يوجد جمال شكلى أكثر كمالا من ذلك .

ونستطيع أن نؤكد هنا نقطة ذات أهمية جوهرية . وهى أن عملية الترابط تدخل الوعى على نحو مباشر ، مثلها فى ذلك تماما مثل أى عملية يقوم بها أى عضو من الأعضاء ، وهى تولد مثلها احساسا بسيطا . فاللذات والآلام والمتاعب المخية ، يشعر بها الانسان كما يشعر بالاحساسات الجسدية تماما ، فهى تولد نفس الاحساس المباشر وان لم يكن من اليسير تعيينه كما

هى الحال فى الاحساسات الجسدية . ولا يمكن مشاهدة مقرها دائما كما هى الحال فى الجسد ، ولذلك نتزع الى فصلها عن الجسد وتخيل أنهـا روحية على نحو خاص وتتعلق بالنفس مباشرة ، أو نحاول أن نقنع أنفسنا بأنها تنساب مباشرة من جوهر الأشياء الى عقلنا طبقا لضرورة منطقية خاصة واننا نضع أنفسنا فى مواقف محيرة لا حصر لها حينما نحاول أن نستنبط الجمال والوحدة والضرورة من صفات الأشياء التى يمكننا التعبير عنها بألفاظ ، وتماديفى هذا الوهم العقلى الذى يجعلنا نحول تلك التصورات التى نستمدها عن طريق التجريد من ملاحظة الحقائق الى قوى تضفى على هذه الحقائق شخصية ووجودا .

فمثلا قد نجد فى وجود صورتين معا احساسا بالتنافر ، فنقول ان شخصية هاتين الصورتين أو طبيعتهما هى التى تحدث فينا هذا الشعور ، فى حين نلاحظ أننا فى أحلامنا نجرب أبرز المتناقضات وأسرع التحولات فى الأشكال دون أن نحس بأى احساس بالتنافر على الاطلاق ، وذلك لأن المخ يكون حينئذ فى حالة نعاس ولا توجد الصدمة اللازمة والكبت العقلى . أما اذا أوجدت هذه الصدمة (أى اذا أيقظت المخ) فان الاحساس بالتنافر يعود توا . ولو لم نحس بمثل هذه المصادفة أبدا لما عرفنا معنى التنافر أكثر من معرفتنا معنى الزرقة أو الاصفرار بغير عين .

وليس فى قولنا هـذا فى الواقع ما يعنى أننا نفسر الأشـياء تفسيرا فسيولوجيا . حقا ان معرفتنا بالمخ تسهل علينا تصور ما فى احساساتنا بالعلاقة من صفة مباشرة . غير أن الصفة المباشرة تظهر لنا بوضوح عن طريق الاستنباط الواعى . ولسنا بحاجة الى التفكير فى العين أو الجلد لكى نشعر بأن الضوء والحرارة معطيات مطلقة . وبالمثل فاننا لسنا بحاجة الى التفكير فى اثارات مخية لكى تتبين أن اليمين واليسار ، أو ما قبل وما بعد أو الخير

والشر ، أو الواحد والاثنين ، أو التشابه والاختلاف ، انما هي جميعا احساسات لا يمكن تحليلها الى ما هو أبسط منها . فالمقولات هي احساسات لا تأتي عن طريق الحواس ، أو انها احساسات تأتي عن طريق حواس مجهولة . وكما أننا ما كان بمقدورنا التمييز بين احساساتنا للون والصوت لو لم نكتشف الحواس التي تبدو أنها توصلها الينا وتتحكم فيها كذلك ربما لن نستطيع أبدا أن نتفق على تصنيف احساساتنا الباطنية الا حينما تكتشف الحواس التي تصلنا هـذه الاحساسات عن طريقها . ان عـلم السيكولوجيا كان دائما فسيولوجيا دون أن يدرى . ولكن بغض النظر عن أى تصورات فيزيقية ، ناهيك بأى ميتافيزيقا مادية ، فان من الحقائق التي لا سبيل الى التخلص منها ان كل حالة شعورية مهما كانت ظروفها التاريخية انما توجد حينما توجد ، على نحو مباشر مطلق . ولربما كانت الأجزاء التي تتكون منها الحالة الشعورية والتي يمكن التمييز بينها تختفي بحيث اننا لا ندركها فيها ، وان طبيعة الحالة الشعورية كوجودها مجرد معطى من المعطيات الحسية .

وهكذا فاللذة التي تنتمي الى وعينا بالعلاقات انما هي لذة مباشرة كغيرها من اللذات . حقا ان وعينا العاطفي دائما وعي موحد ، الا أننـا نعتبره كما لو كان نتيجة لمشاعر عدة بل ومتعارضة لأننا ننظر اليه نظرة تاريخية بقصد فهمه ، ونوزعه على عدد كبير من العوامل يحدده عدد ما نجد من الموضوعات أو العلل التي نعزوه اليها . ان لذة الترابط احساس مباشر نفسره عن طريق ربطه باحساس في الماضي أو بالجهاز المخي الذي تعدله تجربة ماضية . ومثله في ذلك مثل الذاكرة تماما ، فالذاكرة التي تفسرها بالاشارة الى الماضي هي تعقيد غريب للوعي الحاضر .

٥٠ ـ انواع القيمة فى الحد الثانى

وقد تقلل هذه الأفكار من غرابة هذه الحقيقة التى هى أغرب ما فى فلسفة التعبير : وهى أن القيمة الجديدة التى يكتسبها الشىء المعبر هى عادة من نوع يختلف الاختلاف كله عن نوع ما فيه هو من قيمة . ان تعبير اللذة الجسدية أو الانفعال أو الألم قد يؤلف جمالا يسر المشاهد . وهكذا فقيمة الحد الثانى قد تكون جسدية أو عملية أو حتى سلبية ، وحينما تنتقل الى الحد الأول تتحول مباشرة الى قيمة ايجابية وجمالية . ولقد لاحظ الناس غالبا كيفية تحول القيم العملية الى قيم جمالية مما دعاهم الى اعتناق النظرية التى تقول ان الجمال هو المنفعة غير المباشرة فهو بشير باللذة وبحبوحة العيش كما تكون رائحة الطعام مبشرة بطعمه . وتحول القيم السلبية الى قيم جمالية من الأمور التى استرعت انتباه الناس بدرجة أكبر وأدت الى ظهور نظريات عدة عن الكوميديا والتراجيديا والجلال (The Sublime) فهذه الأنواع الثلاثة من الخير الجمالى تسرنا فيما يبدو عن طريق ايحائها بالشر . وهنا تطرأ مشكلة كيفية ادخال السعادة على العقل عن طريق اثارة ايحاءات بالشقاء فيه ، ذلك الشقاء الذى لا يمكن للعقل أن يتفهمه بدون مشاركته فيه . وواجبنا الآن أن نتحول الى تحليل هذه المشكلة .

اننا لا نكتشف القدرة التعبيرية للابتسامة من خلال ترابط الصور الحسية ولا شىء غير ذلك . اذ يبتسم الطفل (دون أن يدرى) حينما يشعر باللذة ، فتبتسم مربيته بدورها له . وعندئذ ترتبط لذته بسلوكها وتصبح ابتسامتها اذن معبرة عن اللذة . وأساس ايمانه الغريزى بأنها تلتذ بابتسامتها هو تلك اللذة التى يشعر هو بها حين تبتسم له . ولذلك فليست الظروف المعبرة عن السعادة هى تلك التى تتفق والسعادة فى الحقيقة وانما هى تلك

التى تلائم السعادة فى الفكر . فخضرة الربيع ونضارة الشباب وجدة الطفولة وأبهة الثروة والجمال كل هذه رموز للسعادة ، ولا يرجع ذلك الى أننا نعرف عنها أنها تصاحب السعادة فى الحقيقة (لأن هذه الأشياء لا تصاحبها فعلا أكثر مما تصاحبها نقائضها) وانما يرجع الى أنها صورة وصدى للسعادة فى نفوسنا من الوجهة الجمالية . ونحن ننسب السعادة الى تلك الأشياء التى تسبب لنا رؤيتها أو التفكير فيها سعادة . وليس هناك أى أساس غير ذلك لايماننا بسعادة الكائن الأعظم . فان ما نجده من غبطة فى فكرة العلم بكل شىء يجعلنا ننسب الغبطة الى من تتحقق فيه هذه الفكرة ، بينما فى الواقع لا يتضمن العلم بكل شىء فى ذاته أية غبطة ان لم يكن يحول دونهـا .

ولا تكون للقدرة التعبيرية للأشكال قيمة من حيث هى دالة على الحياة التى تحل فيها فعلا الا حينما تشبه هذه الأشكال الجسم البشرى . فحينما نجد فى الأشكال الحية ما يشبه جسم الانسان نفترض أن ذلك معناه وجود انفعالات فى هذه الأشكال تشبه انفعالاتنا ، وسرعان ما نتبين أنه لا يمكن أن تعبر عن اللذة أية هيئة جسـمانية نعرف عنها من تجربتنا الجسمانية الشخصية أنها تصاحب الألم . ان الأطفال قد يعذبون الحيوانات ببراءة ، فليس لديهم احساس كاف بالتشـابه بحيث يكفون عن تعذيبها نتيجة للايحاءات المؤلمة عندما يرون الحيوانات تتلوى ألما . وعلى الرغم من أننا سرعان ما نصحح هذه التأويلات الخاطئة الصارخة بخطئها ، تصحيحا تقريبيا ، وذلك بأن نصنف خبراتنا على نحو أفضل ، الا أننا نظل فى جوهرنا عرضة للخطأ نفسه . ولا نستطيع أن نتجنبه لأن المنهج الذى يتضمنه هو المنهج الوحيد الذى يبرر الايمان بالوعى الموضـوعى على الاطلاق . فالتشابه الجسمانى يساعدنا على توزيع وتصنيف الحياة التى نتصورها حولنا . غير

أن الشيء الذى يجعلنا نتصورها هو الترابط المباشر بين شعورنا وصور الأشياء كما تقع للحس ، وهو الترابط الذى يسبق أى تصور واضح لحركاتنا ووقفاتنا نحن ازاء الأشياء . انني أعلم أن الابتسامات معناها اللذة قبل أن أرى نفسى مبتسما فى المرآة ، انها تعنى اللذة لأنها تولد فى نفسى هذه اللذة .

ولما كانت هذه التأثيرات الجمالية تشمل بعض أنواع الجمال التى هى من أعمق الأنواع وأكثرها قدرة على الاثارة فى النفس ، لذا أسرع الفلاسفة الى تحويل ما فيها من مفارقات لم يتناولها التحليل ، الى مبدأ عام يفسرون به وجود الشر وضرورته . وكما اعتقدوا أن عذاب البطل وما يتعرض له من أخطار فى الأعمال التراجيدية والجليلة يزيدان فيما يبدو من فضائل البطل وسمو روحه ومن ثم يزيدان من الغبطة المقدسة التى نحس بها حينما نتأمله ، كذلك اعتقدوا أن مختلف الشرور الجزئية فى الحياة ان هى الا عناصر يتكون منها الجمال المفارق للكل . وقد ألهبت هذه الفكرة حماسة أولئك الذين زعموا أنهم يبررون تصرفات الله للانسان ، فلم يقفوا بطبيعة الحال ليتساءلوا عما اذا كانت هذه الظاهرة التعليمية مجرد وهم وقعوا فيه لاندفاعهم . بل انهم يحتقرون أية محاولة ترمى الى تفسيرها تفسيرا عقليا ويعتبرونها محاولة تنزع الى اخفاء أحد القوانين الخلقية للكون . ولذلك يجب علينا ألا نتوقع النجاح السهل حينما نحاول هنا مرة ثانية أن نفسر هذه الأمور تفسيرا عقليا ، اذ لا يتعين علينا أن نجابه صعوبات هذه المشكلة الذاتية فحسب وانما يلزمنا أن نواجه أيضا أحكاما شائعة مبتسرة ميتافيزيقية بما يداخلها من غرور .

ولكى نحقق قدرا أكبر من الوضوح نستطيع أن نبدأ بتصنيف القيم التى يجوز أن تدخل التعبير . وحينئذ تكون لدينا قدرة أكبر على تحديد

مجموعات القيم المتباينة التى تنتج التأثيرات والانفعالات المختلفة الشائعة. ونستطيع هنا أن نغفل كلية القيمة الذاتية للحد الأول لأنها لا تلعب أى دور فى التعبير، وان كانت تزيد كثيرا من جمال الموضوع المعبر. ان الحد الأول هو مصدر الاثارة، وأما حدة الاثارة ولذاتها فهى التى تقرر الى حد كبير طبيعة الارتباطات التى تثار ومجالها. وغالبا ما نجد أن التلذذ بمادة الأثر الفنى يعادل نفورنا من مضمونه، وقد نغتفر بعض التعبيرات التى هى فى ذاتها قبيحة غير مناسبة من أجل الشيء الذى يثير هذه التعبيرات: فالصوت الجميل يغفر الأغنية المبتذلة، ويغفر اللون والنسيج الجميلان فى الصورة طريقة تركيبها التى لا معنى لها. ان جمال الحد الأول — جمال الصوت والنغم والصورة — يستطيع أن يخلع الصفة الشعرية على أى فكرة من الأفكار، بينما لا يمكن لأية فكرة من الأفكار أن تصبح شعرية بدون أن يتحقق فيها جمال العرض المباشر [١].

٥١ ـ القيمة الجمالية فى الحد الثانى

من المفهوم جدا أن الارتباطات الجميلة بالموضوع تزيد هذا الموضوع جمالا. وهوميروس مثل جيد لذلك، فهو يستخدم هذا التأثير طول الوقت. ولسنا بحاجة الى ذكرى مدى جمال الحد الأول عنده، فشعره رائع، وتتعاون فيه الأصوات والصور والتراكيب على الاثارة والمتعة. وهـذا الجمال

(١) من الغريب حقا أن الاستعمال اللغوى الشائع هنا هو عكس استعمالنا، وذلك لأنه ينظر الى المادة من وجهة نظر عملية بدلا من وجهة نظر جمالية، ويعتبر الفكر (على نحـو غير سيكولوجى على الاطلاق) هو مصـدر الصورة، وليست الصورة مصدر الفكر. فالناس يسمون الالفـاظ التعبير عن الأفكار، فى حين أن الالفاظ بالنسبة للمشاهد والمستمع (وأحيانا للمتكلم ذاته) هى المعطيات والفكر هو قدرتها على التعبير، أى أنه ما توحى به.

المباشر يستخدمه أحيانا لكى يغطى به المحزن المرعب من الأشياء : فهوميروس مملوء بالعناصر التراجيدية . الا أن شعره ينزع الى ملء هوامش وعينا بجمهرة من صور لأشياء لا تقل جمالا ونبلا عن الشعر ذاته : فأبطاله رجال أفاضل ، ولا توجد أى شخصية هامة عنده تخلو من الفضيلة ، وجميع القصور والأسلحة والجياد والقرابين رائعة دائما فى شعره ، والنساء جميعا جميلات نبيلات ، وكل شخص عنده طيب المحتد ينحدر من أصل نبيل شريف ، والعالم الهوميرى بأسره نظيف صاف ، جميل ومبارك . وجزء كبير من جاذبية هذا الشاعر الخالدة يرجع الى أنه يغمسنا فى جـو من الجمال ، جمال غير مركز فى بعض العواطف غير العادية أو مقصور على بعض الفعال أو الأشخاص ، وانما ينتشر فى الكل ويلون عالم الجنود والبحارة والحرب والفنون بأسره ، ويضفى عليه نكهة من الجدة الرائعة ويصبغه بالدفء الباطنى . ولا يوجد فى ارتباطات الحياة فى هذا العالم أو فى أى عالم سواه ما يناقض هذه المتعة أو يكدرها . فجميع ما فيه جميل يسوده الجمال .

وانا لنجد شيئا من هذه الصفة فى جميع الكتابات البسيطة وأناشـيد الرعاة . ونجد مثلا لذلك فى الرغبة الشائعة فى أن تنتهى القصص والكوميديات نهاية سعيدة : فلابد للبطل والبطلة أن يكونا شابين وجميلين ، ولا ينبغى لهما أن يصبحا فقيرين فى النهاية اذا قدر لهما البقاء ، أما اذا قدر لهما أن يموتا فهذا شأن آخر . ولابد لمناظر المسرحية أن تكون جميلة ، وللملابس أن تكون جذابة ، ولعقدة المسرحية أن تخلو من الحوادث الكريهة . وان أى تصوير عام للذة لابد وأن ينشر على الكل جوا من الدفء والمثالية . ونجد نفس المبدأ فى خصائص الحياة الاجتماعية ، فنحن نحاول أن نجعل بيئتنا وأسلوبنا وحديثنا توحى بما هو سار فقط ، ونخفى الجزء القبيح غير السار من حياتنا ، ولا نسمح بظهور أى شىء يوحى به فى مناسباتنا

العامة المفرحة . وبالاجمال متى ما وجد أى تأثير يبعث على اللذة الكاملة فانه يوجد عن طريق التعبير اللذيذة كما يوجد عن طريق عرض الشيء اللذيذ ، وعندما نود أن نولد هذا التأثير صناعيا فاننا نصل اليه عن طريق حذف كل تعبير يوحى بكل ما هو خير .

ولو كان وعينا جماليا فحسب لأصبح هذا النوع من التعبير ، التعبير الوحيد المسموح به فى الفن كما يصبح هو وحده الذى تقدره فى الطبيعة ، ولاجتنبنا الايحاء بأى شيء ليس فى ذاته جميلا كما تتجنب الصـــدمات والأشـــياء المملة . وفى هذه الحال لن تكون لدينا قيم غير القيم الجمالية ولذلك لن نستطيع زيادة لذتنا باضافة أشياء أخرى كائنة ما كانت مما يثير اهتمامنا ولكن لما كان التأمل فى الواقع ترفا فى حياتنا ، ولما كانت الأشياء تهمنا أساسا لاعتبارات عاطفية وعملية فإن تراكم القيم الجمالية وحدها يولد فى أذهاننا شعورا بالضيق والتكلف . فمثل هذا الغذاء المنتقى يجعلنا نمج الطعام بعد حين ، وذوقنا الذى تعود الكثير من الملح والخل كل يوم لا يلبث أن يشبع من كل هذه الحلوى الخالصة .

ولذلك فنحن نؤثر أن نرى هذا العالم المتنوع الذى نعرفه جيد المعرفة — والذى أقل ما نقوله فيه انه لا مندوحة لنا عنه ، وقد يكون عزيزا علينا — أن نراه من خلال الفن — أى من خلال ذلك الحد الأول الجميل من حدّى التعبير . ونحن نفضل عرض الواقع القبيح فى شكل جميل عن العرض الجميل للجمال المجرد ، فان ما نفقده من صفاء اللذة هنا تعوضنا عنه قدرة الموضوع على اثارة اهتمامنا ، والراحة التى تعقب رؤيتنا من البعد الجمالى لتلك الأشياء التى تسيطر على أرواحنا بلا هوادة فى الحيـــاة العملية ان الجمال الذى يرتبط بجمال آخر هو اذن ضرب من التـــأنق الجمالى ، فهو يقود الخيال فى عالم من الأشكال البديعة حيث يتحتم علينا

أن ننسى الموضوعات العادية التى تثير اهتمامنا . ومع أننا لا نستطيع أن ننكر ما فى هذه المثالية من جاذبية الا أنه لا يسعنا أن نتجاهل لوقت طويل تلك العناصر الهامة من الذاكرة والارادة . ولابد لأفكارنا عن العمل والطموح والشهوة والغضب والحيرة والأسى والموت أن تمتزج بتأملنا وأن تخلع تعبيراتها المختلفة على تلك الموضوعات التى ترتبط بها ارتباطا وثيقا فى تجربتنا . ومن ثم أصبح الجمال يتضمن قيما من أنواع أخرى ، وأصبح من النادر نسبيا أن نجد فى الطبيعة أو الفن تعبيرات لا يحتوى الحد الثانى فيها الا على قيمة جمالية صرفة .

٥٢ ـ القيمة العملية فى الحد الثانى

وأهم من هذه التعبيرات الجمالية الصرفة ، وأكثر منها شيوعا ، تلك التى تعبر عن المنفعة . وهى توجد متى ما كان الحد الثانى يتألف من فكرة شيء ذى فائدة عملية لنا ، تسبب لنا من الرضا ما يجعلنا نرضى عن الموضوع الذى يعرض لنا . ويهتز وعينا لما فى هذه الفكرة من بشير بالنجاح ، وتتحول لذتنا الى موضوع يتجسد فى الصورة الحاضرة لأن الصورة المترابطة التى ينتمى اليها الشعور بالرضا فى الواقع لا يتحقق فيها الوضوح الكافى غالبا . ولذلك فنحن لا نفهم على وجه التحديد طبيعة هذه الفائدة العملية ، الا أن احساسنا الغامض بوجود فائدة وبأن شيئا ما محببا الى النفس قد حدث يصاحب العرض ويعطيه تعبيرا .

ولعل أقرب الحالات الى هذه الحالة التى نتحدث عنها هى تلك التى يتألف فيها الحد الثانى من بعض المعلومات الهامة أو من نظرية أو معطى فكرى . ان اهتمامنا بالحقائق والنظريات حينما لا يكون اهتماما جماليا ، هو بلا شك اهتمام عملى ، اهتمام بعلاقتها بمصالحنا وبمدى الخدمة التى

تستطيع أن تؤديها لنا فى تحقيق غاياتنا . والقيم الفكرية قيم منفعية فى مبدئها ، وان كانت جمالية فى شكلها لأننا أحيانا ننسى ما للمعرفة من فائدة ونقدر الأفكار لذاتها . وقد يصبح حب الاستطلاع عاطفة غير مغرضة تولد لذة مباشرة ، مثلها فى ذلك مثل غيره من الدوافع .

فمثلا حينما ننظر الى خريطة جيدة تبين بوضوح خطوط الشاطىء بما فيه من أجزاء رملية وأجزاء صخرية ، وتبين انحناءات الأنهار وارتفاع الأرض وتوزيع السكان ، فاننا نحس فى نفس الوقت بايحاءات لحقائق عديدة ، وبالسيطرة على جزء كبير من الواقع بحيث نتأمل هذه الخريطة بلذة ، ولا نحتاج الى أى دافع عملى لكى نواصل دراستها لمدة طويلة قد تبلغ الساعات . ومع ذلك فالخريطة لا تعتبر عادة موضوعا جماليا ، لأنها لا تتحقق فيها سوى الصفة التعبيرية ، ونحن نمر على الحد الأول سريعا باعتباره مجرد رمز ، والذى يحدث فى أذهاننا هو أننا اما أن نتخيل المناظر الطبيعية التى توجد فى الحقيقة فى هذا البلد الموضح فى الخريطة واما أن نفكر فى تاريخ البلد وسكانه . وهذه الظروف تحول دون تحويل ما نشعر به من لذة فى الخريطة ذاتها الى موضوع تحويلا مباشرا . الا أنه اذا جعلنا ألوان الخريطة على شىء من الدقة ، وخطوطها على قدر من الرقة ، وأوجدنا بعض التوازن فى كتل البر والبحر فيها ، فاننا نحصل فى الواقع على موضوع جميل ، موضوع تتألف جاذبيته من مجرد معناه تقريبا ، وان كان يسرنا على نحو ما تسرنا صورة أو رمز كتابى أو بيانى . فاذا كان لشكل الرمز وخطوطه وألوانه بعض القيمة الذاتية فانه يجتذب كالمغناطيس جميع قيم الأشياء التى من المعروف أنه يرمز لها ، ويصبح الرمز جميلا لقدرته التعبيرية .

ولا تكاد تختلف عن هذا المثل حالة السفر أو القراءة . فاننا نجد فيهما لذات جمالية عديدة مصدرها اشباع حب الاستطلاع والعقل . وحينما

نمتدح شيئا جزئيا قائلين انه يمثل نوعه خير تمثيل ، أو انه يتضمن عصرا بأسره أو شخصية بأكملها ، فاننا نلتذ لاحساسنا بأن هذا الشيء يوصلنا — على أنحاء لا حصر لها — الى أشياء أخرى طريفة وهامة . ويزيد جمال الشيء الذى يعبر عن هذه الأشياء كلما قلت قدرتنا على تعيينها على وجه التحديد ، لأننا لو تمكنا من تعيينها لتحللت القيمة التى نشعر بها واختفت ضمن تصورات الأشياء الموحى بها ، تاركة الشيء المعبر عطلا من كل مواضع الاهتمام مثل الحروف المطبوعة على صفحة الكتاب .

وربما لم تجد حاشية الملك فيليب الثانى فى غرفه بقصر اسكوريال (Escurial) المنيف ما يثير الاهتمام على نحو خاص ، وانما من المحتمل أنهم اعتبروها مجرد غرف ضيقة قبيحة رطبة . وربما لم يجدوا فيها ذلك الطابع الخاص الذى نجده والذى يجعلنا نعدها معبرة أصدق التعبير عن النواحى الشريرة فى هذا الرجل . انهم كانوا يعرفون هذ الملك وكانوا يتبينون شخصيته فى أشياء عدة مثل ألفاظه وحركاته وفعاله ، تلك الحقائق الحية التى لا تتوافر فى تجربتنا نحن ازاءه . ولكن الايحاء بهذه الحقائق فى صورتها الغامضة هو الذى يملأ غرف هذا الملك بالتعبير الحاد فى نظرنا . ولا يختلف الأمر عن ذلك فى جميع الحالات التى تتميز بالقدرة الأكيدة على التعبير ، مثل ضوء القمر ، وخنادق الحصون ، والمآذن ، وأشجار السرو ، وقوافل الجمال فى الصحراء . كل هذه الصور تستمد شخصيتها أو طابعها من جو العواطف والمغامرات ، ذلك الجو الغامض الذى يلتصق بها . وميزة السفر ، والجاذبية الكبرى لجميع آثار الماضى المرئية ، انما تتألف من تحصيل صور نركز فيها كتلة من المعرفة النظرية لا يمكن الاحساس بوجودها مجتمعة بأية وسيلة أخرى . وهذه الصور رموز محسوسة للكثير من التجارب الكامنة ، وتضفى عليها جذور الترابط

العميقة تلك القدرة على اجتذاب انتباهنا التى توجد فى شكل جميل أو مادة رائعة .

٥٣ – الثمن من حيث هو عامل من عوامل التأثير

وهناك اعتبار غالبا ما يضيف الشيء الكثير الى اهتمامنا بالأشياء التى تتأملها ، اعتبار ننزع لما فينا من فضيلة الى حذفه من القيم الجمالية ، وهو اعتبار الثمن . ان الثمن هو قيمة عملية فى صورة مجردة ؛ ونحن غالبا ما نستطيع أن نستنبط من ثمن الشيء العلاقة بين هذا الشيء ورغبات الانسان وجهوده . وليس هناك ما يمنع ثمن الشيء ، أو أيا من الظروف التى هى أساس الثمن ، من أن يزيد من حدة الاحساس ، شأنه فى ذلك شأن القيم العملية الأخرى ، ومن أن يضيف الى اللذة التى نجدها حينما نتأمل هذا الشيء . وهذا فى الواقع هو ما نجده فى تجاربنا اليومية . فعلى الرغم من الجمال الحسى للجواهر فان ندرتها وثمنها يضيفان اليها تعبيرا عن الفخامة ما كان بمقدورها أن تكتسبه لو كان ثمنها رخيصا .

ان الشيء الذى غالبا ما يجعل تذوق الثمن غير جمالى هو تجريد هذه الصفة . فثمن الشيء رمز جبرى واصطلاح اخترع لتسهيل عملياتنا ، وانه ليظل جافا لا معنى له اذا ما وقفنا عنده وفاتنا أن تترجمه ثانية الى مدلوله العينى فى نهاية الأمر والعقلية التجارية تسكن فى هذه المنطقة المتوسطة التى تتألف من مجرد رموز القيم ، وهنالك تنطمس حواس الحاسب ، اذ يطمسها له عقله وما تعوده من التفكير المختصر . فالعمليات الذهنية عبارة عن عمليات حسابية عميت عن القيم الأصلية ، وتنتهى دون أن تصل الى صورة عينية واحدة . وهكذا فمعرفة الثمن حينما يعبر عنها فى أسلوب المال لا تستطيع أن تضيف شيئا الى التأثير الجمالى ، الا أن السبب فى ذلك

ليس هو أن القيمة الموحى بها غير جمالية بقدر ما هو أنها لا توحى بأى قيمة حقيقية على الاطلاق . فالتعبير العددى لا يعوض أى موضوع أمام الذهن . أما اذا ترجمنا الثمن ثانية الى تلك الحقائق التى يتألف منها فى الحقيقة ، أى الى نوع المادة التى صنع منها الشىء والمكان الأصلى الذى جاءت منه والى المجهود والفن اللذين حورا فيها بحيث أخذت شكل هذا الشىء الحالى ، فحينئذ نضيف الى قيمة الشىء الجمالية عن طريق ذلك التعبير الذى نجده فيه ، تعبير الثمن البشرى لا الثمن المالى ، ونشعر بالقيم الحقيقية التى يمثلها هذا الثمن . وهذه القيم ، التى تظهر فى المخيلة على نحو عاطفى ، تزيد بدورها من اهتمامنا الحالى واعجابنا بالشىء .

وأعتقد أن علماء الاقتصاد يعتبرون من ضمن العوامل التى تتألف منها قيمة الشىء ندرة المواد المصنوع منها والجهد الذى بذل فى صنعه وبعد المكان الذى اجتلب منه . وهذه الصفات فى ذاتها تستهوى الخيال الى حد بعيد . فنحن نهتم بالطبع بالشىء النادر ، فهو يثير فى نفوسنا احساسات غير عادية . ان الشىء الذى يأتى من بلاد نائية انما يبعث بأفكارنا الى تلك البلاد ، وتزيد قيمته بارتباطاته الغزيرة الغريبة . والشىء الذى بذل فيه مجهود انسانى ، ولا سيما ان كان هذا المجهود نتيجة الحب ، والذى يظهر عليه هذا المجهود انما يثير فى نفوسنا اعجابا لا يفوقه اعجاب . وهكذا فمعيار الثمن الذى هو أكثر المعايير ابتذالا لا يكون مبتذلا الا حينما يظل فارغا مجردا . أما اذا عدنا بأفكارنا الى أصل هذا المعيار ، ونظرنا فى العناصر الحقيقية للقيمة ، فان تذوقنا يصبح تذوقا شعريا حقيقيا وليس تذوقا حرفيا تجاريا .

وفى هذا نجد مثلا آخر لطبيعة الدور الذى تلعبه القيم العملية فى زيادة جمال الموضوع ، حينما يوحى بها ويتضمنها هذا الموضوع .

واحساسنا بظروف الموضوع الحاضر ، مهما كان قبح هذه الظروف ، انما يضيف الى اهتمامنا به والى حدة مشاعرنا ازاءه . لأن الموضوع حينئذ سيثير استطلاعنا ، وبالتالى يكتسب ما فيه من جمالى ذاتى معنى جديدا وأهمية أخرى .

٥٤ ـ التعبير عن الاقتصاد والصلاحية

ويفسر لنا نفس المبدأ تأثير النظافة والطمأنينة والاقتصاد والراحة . وفى الواقع لا يحتاج هـذا الضرب من الجمـال أو الجاذبية الذى يتميز به الهولنديون الى تفسير ، فاننا على وعى بما يسرنا فيه من نظام وتمدين . وليس هناك ما هو أكثر من المضيعة اقلاقا للعقل ، فالمضيعة جوهر الحماقة أو لبها . ولذلك فمن أقبح المناظر المظاهر المرئية للمضيعة ، وعدم المضيعة يبعث على الطمأنينة فى النفس . ويرتفع رضانا عما فى الأشياء من صلاحية عملية ومن اقتصاد ، يرتفع هذا الرضا الى مرتبة التذوق نصف الجمالى ، ويصبح هذا التذوق تذوقا جماليا كاملا حينما يكون الشكل الصالح فى صورة ثابتة لنمط ألفنا صورته ، بحيث تسمو الضرورة العملية للشكل وتتحول الى صلاحية جمالية .

وهذا المبدأ هو الذى يقوم عليه التعبير عن الوظيفة وعن الصدق فى الأعمال المعمارية . ذلك التعبير الذى يحظى بالكثير من الثناء . فالتصميم المفيد يحظى أولا بموافقتنا العملية ، وبينما نحن نعجب بما فيه من براعة وحسن تصرف لا نلبث أن تتعود بالتدريج وجـوده ، وتتأمـل باهتمام ولذة ما بين أجزائه من علاقات . وهكذا فالمنفعة أو الصلاحية كما بينا فى الجزء الخاص بها من هذا البحث هى المبدأ الذى يوجه تحديد الأشكال .

وتكرار ملاحظاتنا لما فى النظام التقليدى للمبانى ونتاج الفنون الأخرى

من منفعة واقتصاد وصلاحية يجعلنا نتوقع هذا الضرب من الأشكال على نحو أقوى ، ويجعلنا نرضى عنه حينما نجـده . فنحن مثلا نألف الأسطح المنحدرة ، فضرورة هذا النوع من الأسطح قد جعلتها من الأشياء التى ألفنا رؤيتها وكوننا قد ألفنا رؤيتها قد جعل منها موضوعات للدراسة والمتعة الجمالية . ولكن اذا ما طرأت لنا فكرة التنكر لها ، وتصورنا بدلا منها قضبانا مفتوحة تكشف عن السماء ، فاننا نعود الى هذه الصورة التى ألفناها بشىء من الحنين والعطف حينما نتذكر تلك الأشهر المطيرة الطويلة التى يسقط فيها الثلج ، والمتاعب التى قد تنشأ عن تسرب مياه المطر والتى تحول دونهـا الأسطح المنحدرة . وفكرة عدم الصلاحية العملية الواضحة هنا كفيلة بأن تنغص اللذة التى نجدها فى أى شكل مهما كان جميلا فى ذاته ، بينما يكفى احساسنا بالصلاحية العملية لأن يحملنا على قبول الأشياء النافعة مهما بلغت من الغلظة والجلافة .

وليس هذا المبدأ فى الواقع مبدأ أساسيا ، وانما هو مبدأ ثانوى ، فالتعبير عن الفائدة أو المنفعة يحور فى التأثير ولكنه لا يتكون منه التأثير ذاته . ونحن نفكر تفكيرا متسرعا خرافيا ان اعتقدنا أن كل ما هو مفيـد واقتصادى يتحول بالضرورة وبمعجزة من المعجزات الى شىء جميـل . فقد تتطلب العادات والمصالح فى أحد الأماكن أعمالا جميلة فى ذاتها ، أو يتيسر تحقيق الجمال فيها ، فى حين تجعل من المستحيل انتاج هـذه الأعمال فى مكان آخر . ان للجمال مادة وقواعد شكلية سبق أن درسناها ، ولا تستطيع صلاحية النظام مهما كانت أن تجعل البناء الذى يتألف من عشرة طوابق متساوية جميلا جمال الايوان أو البرج الذى يتحقق فيه التناسق على نحو بديع ، ولا يمكن للمنفعة أن تضفى على مركب البخار جمالا يعادل جمال المراكب الشراعية . غير أنه متى ما ثبتت الأشكال بطابعها

الذاتى المميز فان معرفتنا بوجود الصلاحية فيها تضفى عليها جاذبية اضافية على حين أن علمنا بعدم صلاحيتها يسبب لنا بعض القلق ويظل يتردد على أفكارنا كما تتردد الذنوب على الضمير الآثم . فموضع الاهتمام الجمالى هنا تمتزج به مواضع الاهتمام الأخرى فى حياتنا اما لتكسبه غزارة وغنى واما لتفسد من لذته .

واذا كان اسم « سيباريس » (Sybaris) [1] له دائما رنين حزين فى ذاكرتنا — ومن منا لا يوجد عنده سيباريس خاصة به ؟ — واذا كانت صورة هذه المدينة تسبب لنا الأسى ولا تلبث أن تبعث على الاشمئزاز فى نفوسنا فى النهاية ، فلا يرجع ذلك الى أننا لم نعد نفكر فيما كان فيها من مرمر براق ونافورات باردة ورياضيين أقوياء وورود عطرة ، وانما يرجع الى أن كل هذه الضروب من الجمال يمتزج بها فى كل مكان شبح نماميس ، آلهة النقمة ، واحساس بالارادة الخاوية والقسوة الانتحارية . وهذه الحالة الخلقية التى لا تطاق تسمم الجمال الذى لا نزال نحس بوجوده . ولو لم يوجد هذا الجمال ولو لم يكن مرغوبا فيه لاختفت المأساة ولضاعت قيمة الضحية التى صب عليها الرب جام غضبه . وصرامة القوى الخلقية هى بالضبط فى كونها تفرض علينا تضحيات حقيقية : فنحن نظل نعتقد طول الوقت أن ما يتحتم علينا أن نتحاشاه انما هو شىء له قيمته .

وقد تعودنا تصور السلوك الحكيم على أنه تجنب الأشياء الدنيئة المنحطة فقط ، ناسين أن المنفعة والحاجة الى النظام فى حياتنا تمنعان المرء من أن يحلق بروحه بحرية . ان أسمى الغرائز ، مثلها فى ذلك مثل أدناها ،

---

(١) مدينة يونانية قديمة ذاع صيتها لرخائها وغناها ، وعرف عن أهلها بذخهم وولعهم بالترف وانغماسهم فى الملذات . (المترجم)

تنزع الى الفوضى لأن النظام والمنفعة هما الشيئان اللذان تؤكد الأخلاق أهميتهما فى كل مكان ، بينما القدسية والعبقرية ، مثل الرذيلة ، تتصفان بالثورية . وان مطالب القلب والبطن الدائمة لا تسمح للمرء أن ينغمس فى لذات العين والعقل الا من وقت الى آخر . ولهذا السبب تلاحظ المنفعة الجمال عن كثب مخافة أن يعتدى الجمال فى ثورته وجماحه على الحاجات العملية والسعادة الكلية . وحينما يكون الضمير مرهفا لا تظهر ملاحظة الخيال العملى الخيال النظرى فى صورة الرقابة الخارجية غير المباشرة ، وانما يكفى أدنى شك فى وجود ترف أو مضيعة أو تلوث أو قسوة لأن يدق ناقوس الخطر والثورة . ويصبح مصدر هذا الذوق المارق Sapor haereticus مخيفا منذ البداية بحيث انه يستحيل على المرء اكتشاف أى جمال فيه . وفى هذه الحالة يؤدى الضمير الى كبت الحواس والخيال .

ولهذا السبب نجد أن أولئك الذين تغلب عليهم الحساسية الخلقية تستهويهم النظرية التى تقول ان الجمال فى جوهره ليس الا التعبير عن الخير الخلقى أو العملى . ولا يرجع ذلك الى أنهم يودون لو كان الأمر حقيقة كذلك ، ولكن لأن هذه النظرية تصف الى حد بعيد ما يجربونه فى أذهانهم التى انحرفت فى هذه الناحية . وفضلا عن ذلك نلاحظ أن الأخلاقيين ينزعون الى انتقاد آثار الفنون أكثر من تذوقهم لها . فذوقهم حساس وان كان غير مرهف ، لأن المبدأ الذى يحكمون طبقا له انما هو فى الحقيقة مبدأ الغاية منه السيطرة على الآثار الجمالية وتوسيع نطاقها ، فهو مصدر من مصادر التعبير وضروب دقيقة من اللذة ؛ ولكنه غريب على القيم الجمالية الأكثر قوة وبدائية والتى هم نسبيا عاجزون عن رؤيتها .

ان مقدار ما يجب علينا أن نضحى به من الخير الجمالى مسألة خلقية بالطبع . فوظيفة العقل العملى هى مقارنة مصالحنا أو اهتماماتنا والتوفيق بينها بقصد الوصول الى أقصى ما يمكن للطبيعة البشرية أن تصل اليه من السعادة . ولذلك فلابد أن نتوقع أن تقيد الفضيلة من انفعالاتنا جميعا على السواء ، ولا يرجع ذلك الى أنها تعادى أيا من هذه الانفعالات على نحو خرافى ، وانما يرجع الى أنها تهتم بها جميعا . ولذلك فان مقـدار ما للذاتنا الجمالية من اعتبار يعتمد على مدى تأثيرها على سعادتنا . ولما كان هذا التأثير يختلف باختلاف العصور والبلاد وباختلاف الأفراد فلابد اذن أن تتفاوت درجة الأهمية التى تعطى للمطالب الجمالية فى تنظيم حياتنا .

فقد نفضل نوعا من المخلوقات على غيره طبقا لمشاعرنا الشخصية . وقد نحب المزاج المادى أو الملائكى أو السياسى . وقد نلذ كثيرا حين نجد فى غيرنا ذلك التوازن بين الميول والمشاعر الحماسية الذى نشعر به فى نفوسنا . الا أنه لا يستطيع أى قانون خلقى أن يطلب من أى نوع أو فرد أن يغير من طبيعته بحيث يشبه نوعا أو فردا آخر ، لأن مثل هذا الطلب لن يكون له سلطان على أولئك الذين نود أن نفرضه عليهم . وكل ما تنادى به الأخلاق لا يعدو تحقق الانسجام الباطنى فى كل حياة . واذا كنا لا نزال نمقت فكرة كائن ممكن يستطيع أن يكون سعيدا بدون الحب أو المعرفة أو الجمال فان ما نحس به من نفور من هذه الفكرة انما هو احساس غريزى وليس احساسا خلقيا ، هو احساس انسانى بحت وليس احساسا مستندا الى عقل . فليس الذى ينفرنا هو عدم تحقق الكمال فى ذلك المخلوق وانما هو غياب وجه الشبه بينه وبيننا . ولو استطعنا أن نستعرض الكون بأسره لأمكننا أن نضفى على كل نوع من الأنواع مكانة خلقية تتفق وما فيه من

خير عام وغنى باطنى . ولكن هذا المعيار المطلق ليس فى متناولنا ، هذا ان كان موجودا على الاطلاق . ولذلك فنحن مضطرون الى الحكم عما فى طبيعة كل شيء من كمال بالنسبة لمعاييرنا الانسانية .

الا أن كل هذه المسائل تنتمى الى ميدان الأخلاق ، وما كنا لنشير اليها ولو اشارة عابرة لو لم يكن للأفكار الخلقية تأثيرها على أحكامنا الجمالية . ان احساسنا بالمصلحة العملية لا يحدد القيمة الخلقية للجمال فحسب بل يحدد وجودها ذاته من حيث هى خير جمالى . ولهذه الاعتبارات شأنها فى « الاختيار » السليم للتأثيرات بنوع خاص . فالأشكال التى فى ذاتها تبعث على اللذة تتحول الى نقيضها حينما تتعارض تعارضا حادا مع المصالح العملية فى الشعور . وهكذا فالغلو فى الفصاحة فى وثيقة دبلوماسية أو فى خطاب الى صديق أو فى الصلاة لا يعيب الاحساس العملى فحسب وانما هو عيب فى الذوق أيضا . فالمناسبة هنا تهيئنا لتوقع احساس من لون خاص بحيث انه لا تصبح لدينا القدرة على الاستجابة الى مؤثرات أخرى .

وحينما تعرض لنا مسائل غاية فى الخطورة فاننا لا نستطيع عندئذ أن نقف ونتلاعب بالرموز ولغة المجاز . ولا نستطيع أن نهتم بها اهتماما تصاحبه المتعة ، ولذلك فهى تفقد الجمال الذى كان من الممكن أن تحتفظ به فى حالات أخرى . ولا تصبح هذه الأشياء فى ذاتها باعثة على الضيق ، لأنه ليس ثمة شيء قبيح فى ذاته ، وانما تصبح كذلك نتيجة لكوننا فى هذه اللحظة نتوقع شيئا مخالفا لها . فالسجن الذى يسوده ما فى السوق من جو مرح ، أو الكنيسة التى يسودها صمت السجن ، شيء تضيق به نفوسنا ؛ لأن صفته الجمالية لا تؤكد الانفعال الخلقى الذى يكون لدينا حينما نتأمله . فلابد للفنون أن تدرس المناسبات التى تلائمها ، فينبغى لها أن تقف جانبا فى تواضع حتى تحين الفرصة التى تمكنها من أن تتسلل الى فجوات

الحياة لتلتمس لها مكانا صالحا . ذلك لأن الفنون كما رأينا ، تزدهر على طبقة سطحية من الحياة ، ولا تتوغل جذورها الى أعماقها . فلا تظهر الفنون الا بعد أن ينتهى عمل الحياة الجدى ، وبعد أن تخف حدة الفزع فى الحياة ، فهى مناشط اضافية غير ثابتة ، نمارس فيها ما لدينا من حرية . ولذلك فالفنون مثل النباتات الطفيلية يتحتم عليها أن تكيف أشكالها حسب النباتات الأخرى الأكثر قوة وصمودا ، والتى ترتكز عليها وتتسلقها .

وفى هذه النقطة بالذات تتضح لنا أكبر صعوبات الفن وأدق شىء فيه ، اذ يتحتم على الفن ألا يبدع أشياء جميلة جمالا مجردا فحسب ، وانما عليه أن يستميل اهتمام العالم الى هذه الأشياء وغيرها مما يتسابق معها فى الجمال ، وعليه أن يعرف كيف يبث جاذبيته بين موضوعات العاطفة الانسانية . الا أن خضوع الفن هذا وما يفرضه على نفسه من تواضع لا يخلو من المزايا والثمار الطيبة . فلئن كانت العادة الجمالية تخضع لضرورة احترام عواطفنا ومراعاتها ، الا أن لها مزية التخفيف من آلامنا . فما من موقف انسانى يبلغ ما فيه من الرعب حدا يستحيل معه تخفيفه عن طريق توقف الذهن برهة لكى يتأمله تأملا جماليا .

وعلى هذا النحو لا يصبح الحزن ذاته مجرد ألم ، وانما يضاف اليه بعض العذوبة عن طريق التأمل . وقد تفقد أشد المناظر حزنا مرارتها حينما تكتسب جمالا . وهذه الخدمة التى تؤديها آلهة الفنون هى التى تخلع عليها ورعها ، ان جاز هذا التعبير ، اذ تهب لتقديم العون الى أمها الحياة وترد اليها جميل رعايتها عن طريق السلوى التى تنشأ عن وجودها معها فى معظم الأحيان . ان العالم الجمالى محدود المجال ، فعليه أن يخضع لسيطرة العقل المنظم وواجبه ألا يعتدى على المناطق الأكثر فائدة وقدسية . فيتعين للحديقة ألا تعتدى على حقول القمح ، ومع ذلك فقد تستطيع عين البستانى أن

تحول حقول القمح ذاتها عن طريق ملاحظته العطوفة الى حديقة من نوع أكثر وقارا . فحينما تستطيع الحاسة الجمالية أن تكشف عن وجه العظمة فى مصائبنا وعن الجانب الطروب فى بلايانا ، فانها بذلك تخفف من وطأتها وتعزينا عن استحالة وجود جمال كامل جدى معظم الوقت .

٥٦ ـ القيم السلبية فى الحد الثانى

وهكذا فجميع الموضوعات ، حتى تلك التى تبعث على النفور ، يصبح من الممكن تأملها بشىء من حب الاستطلاع ومعالجتها معالجة فنية ، حينما تبرزها ظروف الحياة أمامنا . فاثارة هذه الوظائف الجمالية تخفف من حدة العنف فى استجابتنا العاطفية . فلو لم يوجد الموت مثلا ، ولو لم يفرض نفسه على أفكارنا بالحاح مؤلم ، لما لجأنا الى الفن لكى نخفف من وطأته ونضفى عليه جلالا عن طريق تصويره فى أشكال جميلة واحاطته بارتباطات تدعو الى السلوى والعزاء . ان الفن لا يبحث عن الموضوعات التراجيدية أو العاطفية أو المتناقضة ، وانما الحياة ذاتها هى التى فرضت هذه الأشياء على انتباهنا واستعانت بالفن لخدمتها حتى يصبح تأمل هـذه الأشياء ، ما دامت محتومة علينا ، أمرا محتملا على الأقل بأكبر قدر ممكن .

وهكذا ، فجاذبية العرض تمتزج بما فى الشىء المعروض من فظاعة ، ونتيجة ذلك أنه بينما تثير الحقيقة شجننا فان الوسيلة التى توصلها الينا تبعث النشوة فى نفوسنا وان المزج بين هذين الضربين من العواطف لهو الذى تتألف منه تلك النكهة الخاصـة وذلك الطعم اللاذع المعين اللذان تتسم بهما قدرة الشىء على اثارة الشجن . ولكننا نخلط بين الأمور ونفترض أن الجمال يعتمد فى قيمته الجمالية على الموضوعات والمشاعر غير الجميلة لأن هذه الموضوعات غالبا ما تكون اما مألوفة بحيث لا نأبه لها واما خطيرة

جدا بحيث تستأثر بالفكر وتستبعد من الذهن كل ما عداها . بينما الحقيقة هي أن هذه التجارب الشريرة لا يمكن أن يبعث تأملها على اللذة الا حينما تضاف اليها ضروب ايجابية من الجمال .

فحقيقة الأمر هي ألا تناقض (كما يفترض الناس أحيانا) فى الفن التراجيدى أو الكوميدى ، أو فيما هو جليل . فلسنا نسر بهذه الأشياء لما توحي الينا به من شرور ، ولكننا نسر بها على الرغم من هذه الشرور . وحينما تتضاءل جاذبية العرض الجميل ، أو حينما يبرز الشر المصور بروزا من شأنه أن ترجح كفة الألم ، ففى هذه اللحظة ذاتها يتحول الموضوع برمته من موضوع جميل الى موضوع مرعب ، ويخرج عن نطاق الفن ، ولا يمكن تبريره حينئذ الا على أساس فوائده العلمية أو الخلقية . ولكنه يتداعى تماما من حيث هو قيمة جمالية ، ولا يعود حسنة من الحسنات ؛ واذا لم يتق الناس شر مؤلفه بأن يهملوه اهمالا سرعان ما يحيق به كان لابد من معاقبته باعتباره رجلا شريرا يضيف الى أعباء الحياة الفانية . ذلك لأن الموضوعات المحزنة والمضحكة والبشعة والفظيعة تظل شرورا خلقية مالم تصبح ضروبا من الخير الجمالى .

وهكذا يتحتم علينا أن ندرس التعويضات المختلفة الجمالية والفكرية والخلقية التى عن طريقها يمكن للعقل أن يتأمل فى لذة موضوعا كان من شأنه أن يسبب ألما لو صادفته التجربة قائما وحده . حقا ان هناك وسيلة لتجنب مثل هذه الدراسة . فنستطيع أن نقول انه لما كانت جميع الاثارات المعتدلة تبعث على اللذة فلا غرابة أن نسر لتصوير الشر . فالتجربة لا تصبح شرا الا لما تسببه من ألم ، ولكنها لا تسبب لنا الألم الا حينما نحس بها احساسا حادا . أما اذا نظرنا اليها من بعيد فانها تصبح تأثيرا سارا ، لأنها فى هذه الحال تكون بارزة بحيث تثير اهتمامنا ، وفى الوقت عينه لا تكون

حادة الى درجة تجرح معها مشاعرنا . فهذا التفسير البسيط مقبول فى تلك الحالات كلها التى نصل فيها الى الأثر الجمالي بكبت المشاركة الوجدانية فى أنفسنا .

ان لفظة « شر » غالبا ما تكون مجرد صفة اصطلاحية ، فنستطيع أن نسمى الحريق شرا لأنها عادة تتضمن الخسارة والألم . ولكن اذا حدث أننا لم نكن نهتم بالخسارة والألم لأننا لا نشاوك فيهما واستمتعنا بألسنة اللهب ، ثم لبثنا نزعم أن ما يمتعنا هو الشر ، كنا عندئذ نستخدم لفظة الشر باعتبارها مجرد اصطلاح ، ولا نقصد بها أن تكون رمزا لقيمة نحس بها . فاننا لا نسر بالشر وانما نسر بالاحساس الواضح المثير ، وهذا فى ذاته خير وانّ كان الموضوع الذى يسببه حادثة قد تكون شرا بالنسبة للآخرين ، حادثة لا نفكر نحن أبدا فى نتائجها . وبهذا المعنى نقول انه ربما لا يوجد شىء فى الطبيعة بأسرها يخلو من الشر ، أى لا يوجد شىء يخلو من الاضرار بمصلحة من المصالح ، ولا يتضمن ألما خفيفا أو ألما ينتهى اليه الأمر فى عالم الأحيـــاء .

ولكن هذا الشر يصبح فى نظرنا كأنه لم يكن ، وذلك فى حالة جهلنا به أو عدم تفكيرنا فيه . فليست ملذات الشرب والتريض أمورا تراجيدية بالنسبة الينا لأننا قد نقتل فى أثناء استمتاعنا بها بعض الجراثيم أو نسحق بعض الديدان تحت وطأة أقدامنا . مثل هذه الفعال قد تصبح فى نظر العقل العليم بكل شىء فعالا تراجيدية لما يجده ذلك العقــل من دوافع متضاربة فى علاقاتها ، غير أنه لن ينشأ أى احساس بالمأساة الا حينما توجد هذه الدوافع معا فى نفس العقل . فالطفل الذى يتأمل من البر سفينة تغرق ، دون أن يفهم ما ينطوى عليه ذلك المنظر من كارثة ، لن يجرب الا احساسا بسيطا باللذة كما لو كان يتأمل لعبة من اللعب . والكثير مما يوصف بأنه

اهتمام تراجيدى ليس أكثر من مجرد هذا الاحساس غالبا . ولو فهم الطفل مغزى الحادث دون أن يكون لديه أى قدر من المشاركة الوجدانية فحينئذ يجرب احساسا جماليا يشبه احساس الطاغية الذى لا تمنعه فكرة الآلام حوله من الاستمتاع بالموسيقى ، واذا كان مزاجه قاسيا عن قصد فقد يضيف الى متعته الجمالية لذة رؤية آلام الغير (Schadenfreude) . أما ما فى المنظر من رعب وقدرة على اثارة الشجن فلا يراهما الا من يدرك ويشارك فى الآلام التى يراها .

ولقد تحمل الناس الكثير من التراجيديات التى تدور حول آلام فظيعة متطرفة لأن ما فى تصوير هذه الآلام من فجاجة ، وما لدى الجمهور من بلادة فى الذوق ، أو لأن هذين الشيئين معا لم يسمحا بظهور استجابة مبنية على المشاركة الوجدانية الحقيقية . فنحن نبتسم جميعا حينما نرى « بانش » (Punch) يضرب « چودى » (Judy) على مسرح العرائس . ان طريقة العرض ، لا الموضوع ، هى التى تتألف منها التراجيديا . فان نحن قلدنا موضوع « هاملت » أو « الملك لير » تقليدا تهكميا فلن ننتج بذلك تراجيديا بل ان هاتين المسرحيتين ليستا « تراجيديتين » فى كل جزء من أجزائهما ، وانما تتهكم كل منهما فى بعض الأحيان على ذاتها ان جاز التعبير وذلك عن طريق ما تحتويه من نكات وفطنة وهراء . فحينما تتناول موضوعا « تراجيديا » تناولا قائما على التهكم والسخرية والمبالغة المضحكة فاننا نحول هذا الموضوع الى موضوع مسل للجمهور ، فلن يحس الجمهور بتلك الأشجان التى سعينا قاصدين الى أن نحول بينهم وبين التأثر بها عن طريق اثارة احساسات مضادة فى نفوسهم . وقد يثير العمل الذى يسمى عملا فنيا مشاعر غير جمالية أيضا عن طريق ما فيه من تحزب سياسى أو حيوانية أو فحش وبذاءة . ولكن اذا كان العمل الفنى يستهدف اثارة انفعالات

الشجن الحقيقية فلابد من تحريك ما فى المشاهد من قدرة على المشاركة الوجدانية ، اذ لابد من اثارة الانفعال الذى يصفه العمل فى نفسه . ويجب ألا تكون حدة الاحساس ضئيلة بحيث لا يشعر المشاهد بصفة الألم فيه ، لأن هذا الاحساس بالألم هو ذاته الذى ، حينما يمتزج بالاثارة الجمالية للمنظر ، يضفى على المنظر لونا تراجيديا أو صفة الشجن (pathetic) .

لذلك لا نستطيع أن نقنع بالرأى الذى يقول ان الاثارة تكون مصدر لذة حينما تقل درجتها عن حد معين ومصدر كدر حينما تزيد عن ذلك ، لأن هذا المبدأ لا يعبر عن جوهر المسألة : فنحن يتحتم علينا أن نحس بالشر بوصفه شرا ، وأن نستغرق الى حد ما فى تجربة الشخص المتألم ، واذن فيلزمنا أن نتألم نحن أنفسنا حتى نشعر بجوهر الانفعال التراجيدى . ولابد لهذا الانفعال اذن أن يكون انفعالا مركبا ، لابد له أن يتضمن عنصرا من الألم يقابله عنصر أكبر من اللذة . ولابد أن يوجد فى متعتنا لمسة مميزة من الانكماش والأسف . فان هذا الصراع والتمزق فى ارادتنا ، وهـذا الانجذاب الشغوف بما هو فى جوهره مرعب أو محزن ، هو الذى يخلع على مشاعرنا الكدرة هذه عمقها وحدتها .

٥٧ ـ تاثير الحد الأول فى التعبير اللذيذ عن الشر

ويمكننا أن نجد دليلا بارزا على الطبيعة المركبة للآثار التراجيدية فى هذه التجربة البسيطة الآتية : حاول أن تستبعد من أى مسرحية ، ولتكن مسرحية عطيل ، كل ما فى وسيلة عرضها من جاذبية ، واستبق من المأساة فقط مجرد تقرير لفظى لوقائع القصة على نحو ما نجد فى الصحف كل يوم تقريبا . اذا فعلت ذلك وجدت أن كل ما فى المسرحية من العظمة التراجيدية والجمال قد فقد تقريبا . ولا يبقى الا مثل يائس للبلاهة الانسانية ، قد

يثير رغبة الاستطلاع ولكنه سيدنس بدلا من أن يطهر العقل الذى يتأمله . لقد قال أحد الشعراء الفرنسيين :

« ليس من شجن مبتذل الا شجن الروح المبتذلة » .

وان نقيض هذه الحكمة لا يقل صدقا عنها . فليس من أسى نبيل الا فى الذهن النبيل ، لأن النبل هو فى الاستجابة الى هذا الألم ، وفى الموقف الذى يأخذه الانسان فى حضرته ، وفى اللغة التى يعبر بها عنـــه ، وفى الارتباطات التى يحيطه بها ، وفى العواطف والدوافع الرقيقة التى تشع من خلاله . ولا نستطيع أن نرتفع بالمصيبة الى مستوى التراجيديا ، وأن نؤثر تذكر حياتنا على نسيانها ، الا اذا نشرنا على التجربة الشريرة هــذا الضوء الخلقى كما يصنع الشاعر الذى يحمل فى نفسه هذا الضوء .

وهناك حالات وان تكن نادرة يَتشرَّف فيها الناس ابان العاطفة ذاتها ، وذلك حينما لا تكون العاطفة متروكا حبلها على غاربها بل يكون العقل قد أمسك بزمامها ، وتكون الحقيقة قد هدهدتها ، فحينئذ تكون التجربة ذاتها هى التراجيديا ، ولا نكون بحاجة الى شاعر يعرضها فيكسبها بعرضه جمالا ، وذلك لأن المكابد فى هذه الحالة يكون هو ذاته فنانا شكّل ما قد كابده . ولكن هاتين المرحلتين غالبا ما تعقب احداهما الأخرى : فنحن أولا نقاسى وبعدئذ نغنى ، ولابد من مضى فترة من الزمن حتى يصبح من الممكن تصوير الانفعال واخضاعه لذلك الشكل الذى لا يصبح جميلا بدونه .

وهذا الشكل يستهوينا فى ذاته ، وبدون معونته لا يمكن لأى موضوع أن يصبح شيئا جماليا . وكلما زادت التجربة الموصوفة رعبا زاد الفن الذى يتعين له أن يحولها الى جمال قوة . ولذلك فالنثر والتعبير الحرفى يسهل تحملهما فى الكوميديا أكثر مما يسهل تحملهما فى التراجيديا ، أما العاطفة

المشبوبة والألم العنيف فيتحتم التعبير عنهما فى أكثر الأساليب سموا ، والا فانهما يجعلاننا نستعيد بالذاكرة درسا ايضاحيا نكون قد مررنا به فى علم الباثولوجيا ، كما نستعيد ما كنا قد شممناه عندئذ من رائحة المخدر . فبدلا من التعبير اللفظى نجد الوزن والقوافى والموسيقى والاشارات غير المتوقعة والخيالات الشاطحة ، لأن هذه الأشياء تمكن العقل الذى تهزه أعمق الموسيقى الكونية من أن يتحمل ويستوعب أعلى النغمات التى لا يمكن احتمالها فى سياق أقل غنى .

ولا غنى عن الموسيقى الحسية للألفاظ ثم لا غنى بصفة أخص عن تأثير الايقاع ، حينما يبلغ الانفعال هذه الدرجة العالية . ويقول لنا علماء التطور ان الانفعال القوى يعبر عن نفسه على نحو طبيعى فى الايقاع الموزون . ولكننا لا نحسب هذه الدعوى مستندة الى المشاهدة التجريبية ؛ كلا ولا نظن أن القوة التعبيرية للايقاعات يمكن أن تكون من التحدد بحيث تستطيع أن تحمل معها ارتباطات معينة مما يتصل بالمشاعر المركبة . الا أن توقف الصوت والحركة واندفاعهما ، لهما فى ذاتهما تأثير قوى ، ولا يمكننا أن نجربهما دون أن تستثار انفعالاتنا العميقة . وهذه الاثارة ، مثلها مثل الموسيقى العسكرية ، تكسبنا الشجاعة ، وتحدث فينا ما يشبه نشوة السكر فتجرفنا بين مناظر قد تبعث بدونها على غثيان النفس . والتأثير الحقير لوصف العذاب فى لغة حرفية مفككة سواء فى الكتابة أو فى التمثيل انما يثبت مدى ضرورة الصفة الموسيقية للتراجيديا ، وهذه حقيقة بينها أرسطو قديما . ان ما يضفيه ايقاع الوزن ، حتى ولو كان هذا الوزن من البحر السكندرى [1] الطنان ، ليسمو بالعاطفة ويوضح تمتماتها فيجعل منها

(١) وزن خاص من بحر الايامب يتألف من اثنى عشر مقطعا او ست اقدام ، ولذلك فهو يتميز بالطول . (المترجم).

شعرا . فلا مندوحة للفن من هـــذه الرحابة والمعقولية ، لأن الفن ليس مجرد مهارة وانما هو مهارة تخدم الجمال .

٥٨ ـ مزج ضروب التعبير الاخرى بما فى ذلك التعبير عن الحقيقة

ولابد أن نضيف الى قيمة هذه العناصر الحسية والشكلية الايحاء بالأشياء الجميلة السعيدة ايحاء موصولا ، تلك الأشياء التى لا تطرحها مأساة مهما بلغت من الأسى . وحتى لو لم نذهب الى حد أن نجعل المشاهد والعبارات الكوميدية تتخلل الموضوعات المثيرة للشجن (وهى حيلة فجة لأن العبارات الكوميدية ذاتها تحتاج الى ذلك التطهير الذى قصد بها أن تحققه) فينبغى على الأقل أن نخفف من حدة الموضوع التراجيدى عن طريق الارتباطات السارة . ولذلك ترانا تتخير القصور لمشاهدنا ونجعل أبطالنا من العلية ذوى الجمال والفضيلة ، كما نجعل عواطفهم ومصائرهم موسومة بالنبل . وترانا على وجه الاجمال نضفى على الحياة لونا من البهاء ، الذى لولاه لفقدت المأساة عمقها وشجنها على السواء — اذ هى تفقد هذا العمق وهذا الشجن حين لا تتهيأ الفرصة لتلك الأشياء النفيسة أن تهوى أمام أبصارنا — وكذلك لولا ذلك البهاء لفقدت المأساة شيئا من لطافة سحرها ، لأنه يلفت الأنظار الى هذه الأشياء النفيسة .

وفى الحقيقة أن من المفاتن الرئيسية للتراجيديات ايحاءها بما كان من الممكن أن تكونه لو لم تكن تراجيديات . فالسعادة التى تشع خلالها والآمال والحب والطموح التى تتألف منها التراجيديات ، كل هذه الأشياء تفتن أفئدتنا وتحظى بعطفنا ، حتى لنزداد رغبة فى أن نشارك الأبطال عذابهم حتى ولو ازددنا عندئذ احساسا بآلامهم . ولهذا السبب ترانا ننفر من أية شخصية شريرة توغل فى شرها أو من أى موقف يغلو فى الكف عما يخفف

خدته . لأننا فى هذه الحالة لا نجد من التعبير عن الخير ما يكفى لأن يجعلنا نحتمل التعبير عن الشر .

وهناك حالة غريبة تشذ عن هذه القاعدة ، وان كانت توضح على نحو بارز المبدأ الأساسى الذى تقوم عليه القاعدة . وهذه الحالة هى عندما يصور الفنان لنا شرورا شتى أو ضروبا مختلفة من الشر بحيث ان الذهن لا يستطيع أن يستحوذ عليه شر واحد . فهناك مشهد فى مسرحية « الملك لير » يهيمن فيه ما فى العاصفة من رعب على عذاب أربعة أشخاص : الملك ومضحك الملك وادجار فى شخصيته الحقيقية وفى شخصية المجنون . فالتصوير الواضح لعذاب كل من هذه الشخصيات بما يثيره فى النفس من شجن ذى طابع مميز ، يمكن العقل من أن يظل متحررا منفصلا عما يراه ويجبره على المقارنة والتأمل ، وبذلك يصبح المشهد فى نظره ذا مدلول كلى عام . وحتى هنا فان الأثر الجميل الذى يخلقه الشاعر لا يخلو من بعض اللمسات الخيرة . فمن الأشياء التى تساعد كثيرا على ايجاد هذا الأثر ما فى المضحك من ولاء صامت ، ونبل مشاعر الملك لير حينما يتساءل : « أتشعر بالبرد ؟ ان جزءا من نفسى لا يزال فى مقدوره أن يأسف لك » .

الا أن كل هذه التعويضات ربما لم يكن لها أى تأثير لو لم توجد تلك الصفة التى تتحقق فى معظم الأشياء المفرطة فى الحزن ، وهى تعويض الصدق . ان طبيعتنا العملية والفكرية تهتم اهتماما عميقا بالحقيقة . ولذلك فان كل ما يصف الواقع يستهوينا ، لأنه يثير فينا اهتماما ضروريا لطبيعتنا . فنحن دائما نتوق الى معرفة الحقيقة مهما كان لها من طعم لا يستساغ . ويرجع ذلك الى حد ما الى أن التجربة قد علمتنا جدوى هذا الضرب من الشجاعة الفكرية ، الا أن السبب الأساسى فى ذلك هو أن الشعور بالجهل والفزع من المجهول يسببان لنا عذابا لا يضاهيه عذاب الاكتشاف مهما كان

هذا الاكتشاف . فاننا بغريزة أولية نحدق النظر فى أى شىء يطرأ على مؤخرة حقل الرؤية المعتم ، وتزداد سرعة انتباهنا الى هذا الشىء وبامعاننا البصر فيه بزيادة الخطر الذى يهددنا به .

وهذا التعطش المادى الى الرؤية له امتداده الفكرى . فنحن نشتهى الحقيقة ونجد فى الوصول اليها وسط الصعاب العارضة رضا وسعادة كبرى . وتصوير الشر يوفر لنا هذه السعادة . فنحن نسعى بنهم الى معرفة هذه الحقيقة سواء كنا نستمع الى وصف لحادثة شخصية أو ننصت الى عرض رمزى للتراجيديا الكامنة فى الحياة . وتجعلنا الرغبة فى معرفة الحقيقة نرحب بشغف بأى شىء يصل الينا تحت اسمها . حقا ان هذا النوع من التخفيف الذى يوجد فى المعرفة لا يكون فى ذاته لذة جمالية ، فما زالت هناك شروط الجمال الأخرى التى يجب توافرها . الا ان اشباع هذه الغريزة العقلية الهامة يضمن لنا اهتمامنا بالموضوع التراجيدى عن رضا ، ويدعم من تأثير ما فيه من جمال علينا . فهنا نجد قيمة فكرية على أهبة للتحول الى قيمة جمالية متى ما ضاع منها طابعها الاستدلالى وانتشرت حول الموضوع بحيث تضفى عليه احساسا بالمعنى والسمو .

ويجب أن نضيف الى ذلك اللذة الخاصة بالتعرف على الأشياء ، وهى احدى اللذات الحادة التى نعرفها ، كما نضيف اليه أيضا اللذة العاطفية التى نجدها فى تأمل أحزاننا الشخصية وفى السمو بها عن طريق تحويلها الى تلك الأحزان السامية التى تعرض أمامنا . وهنا نجد الحقيقة على نطاق ضيق ، أى التطابق بين الحوادث الخيالية والحوادث التى مررنا بها فى تجربتنا الشخصية . وهذه المطابقة هى أساس تذوق العامة للأعمال التافهة التى لم يتم نضجها والتى تخاطب مرحلة عابرة من الحياة أو الشعور وتختفى باختفائها . اذ تقتصر قيمة هذه الأعمال على كونها منبهات أو مثيرات

شخصية ، فلا تصل الى مستوى الجمال . وهى فى ذاتها غالبا ما تكون قبيحة بقدر ما تفوح بالارتباطات الشخصية ، مثلها فى ذلك مثل مذكرات حب قديم أو ذكريات مباهج الموسم الماضى . ولكن على الرغم من أن مجرد التاريخ أو الاعترافات لا يمكن أن تصبح عملا فنيا أبدا فان العمل الفنى الذى يستند الى بعض العوامل التاريخية ، سواء آكان ذلك بمعنى حرفى أم رمزى ، يكتسب هذه القدرة على اثارة اهتمامنا الواضح بالحقيقة . وان كثيرا من التراجيديات والهزليات التى قد تبدو لمن تعوزه خبرة هذه الحياة مجرد خيال شاطح يثير الاشمئزاز قد يغتفر لها هذا الشخص بل وقد يفضلها على غيرها حينما يكتشف أنها تصوير لجزء حقيقى من الحياة .

وهكذا ، فالحقيقة ، أو الصدق ، هى الشىء الذى يسوغ وجود القبح . وكثير من الناس الذين غلب عليهم البحث عن الحقيقة والاغراق فى العاطفة بحيث لم يترك لهم مجالا لتطوير احساسهم بالجمال يبحثون فى الفن عن هذا التعبير عن الوقائع أو العاطفة بدلا من أن يبحثوا عن الكشف عن الجمال . وهكذا فهم ينتجون أعمالا لا قيمة لها فى ذاتها كما يعجبون بهذا النوع من الأعمال ، وهم يستخدمون طرق الفنون الجميلة دون أن يعتبروا العناصر التى تولد أثرا سارا فى النفس . وهم يخاطبون الاهتمام الأولى a prior الذى من المتوقع أن يكون لدى الناس بالموضوعات أو بالنظريات أو المعانى الخلقية التى يتضمنها عرض الموضوعات . وبدلا من أن يستخدموا وسائل الاغراء فى الفن بقصد اثارة الحكمة تجدهم يطالبوننا بتذوق الحكمة حتى تتمكن من أن نحتمل عدم توافر الفن فى أعمالهم .

ولا شك أن وسائل الفنون ملك شائع ، وكل امرىء حر فى استخدامها لأغراض جديدة . ولو قدر لهذه الوسائل أن تستخدم الآن فى تسجيل الأفكار العلمية والاعترافات الشخصية فان ذلك يصبح تطورا طريفا فى

حضارتنا . ولكن المحاولة لم تحرز أى نجاح حتى الآن ، وليس من المحتمل أن تنجح فى المستقبل . فهناك وسائل أخرى لعرض الحقيقة أكثر بساطة ووضوحا وارضاء من الوسائل الفنية . وان من يدرس التاريخ أو الفلسفة دراسة جدية حقا لن يقنع أبدا بنبوءة الشعر الغامضة الجزئية ، ناهيك بالايحاءات الصامتة التى تتميز بها الفنون التشكيلية . انه سيقصد مباشرة المبادىء التى يعجز الفن عن التعبير عنها وان كان يمكنه أن يتضمنها ، ومتى ما بلغ هذه المبادىء فانه سينسى الأعمال الفنية اذا لم تكن لها قيمة فى نظره أكثر من مجرد الايحاء بهذه المبادىء . وستحل المبادىء محل الأشكال ، كما حلت الحروف الأبجدية محل الهيروغليفية .

أما اذا كان الاهتمام الأساسى هو بالجمال حقا ، وكان الخلط الذى هو وليد ثورة خلقية هو الذى أدى الى انطماس رؤية المثل الأعلى لحين ، فحينئذ عندما يستعيد العقل سيطرته على العالم ويهضم تجربته الجديدة سيتحرر الخيال من جديد وسيبدع أشكاله عن طريق انسجامه الباطنى تاركا ذلك العبء الثقيل من الحقائق الأثرية والسيكولوجية والخلقية لأولئك الذين ليست وظيفتهم أن يبعثوا على اللذة . الا أن ذلك السيل الجارف الفجائى من العلم والعاطفة الذى سبب هذا الخلط الشديد فى عقلية القرن التاسع عشر عن طريق تكديس المعلومات وتحطيم مثلنا العليا ومدركاتنا المتوارثة ، ذلك السيل الجارف قد أدى الى تطوير الاحساس بقيمة التعبير وحده ، حتى ان الناس كادوا يوحدون بين هذا الاحساس وبين الجمال . ولعل هذه المبالغة وحدها كفيلة بأن تبرهن على أن التعبير عن الحقيقة قد يدخل فى تفاعل القوى الجمالية ويخلع على تصوير الأشياء قيمة لولاها لأصبحت هذه الأشياء تدعو الى النفور والاشمئزاز .

٥٩ ـ تحرر الذات

لقد عالجنا حتى الآن عناصر التصـــوير الذى يستثير الشجن Pathetic وهى العناصر التى قد تخفف من حدة الانفعال الذى نحس به عن طريق المشاركة الوجدانية بحيث تجعل منه انفعالا سارا . وتتألف هذه العناصر من عوامل الجمال الجوهرية التى توجد فى وسيلة التصوير ومما يصحب التصوير من مظاهر الخير بأنواعه المختلفة ولا سيما مظهر الحقيقة منها . وربما كان المزيج من كل هذه القيم هو كل ما نجده فى الأعمال التى تبعث على الشجن بقدر معتدل ، والتى نحس فيها بنوع من التوازن والتعويض بين الانفعالات المتضاربة . فيمتزج فيها الحزن والجمال ، اليأس والسلوى ، وتتحد جميعا بحيث تصبح ضربا من البهجة لها وقعها فى النفس حقا وان كانت بهجة سلبية أكثر مما ينبغى ، لا تعبر عن الحالات النفسية التراجيدية التى لها رنين حاد وطابع أكثر سموا .

وتفسير ذلك يمكن تخمينه مما يلى : ان القدرة على اثارة الشجن Pathetic صفة فى الموضـــوع الذى هو فى نفس الوقت موضوع حزين ومحبوب ، صفة تقبلها ونسمح لها بالسريان فى روحنا ، ولكن البطـــولة Heroic موقف ارادى يصمت أصوات العالم الخارجى ، وطاقة خلقية تنبع من الباطن نجعلها تنتصر على هذه الأصوات . واذا لم نتمكن اذن عن طريق تحليل الموضوع من اكتشاف أى صفة فيه تجعله موضوعا جليلا ساميا فيجب علينا ألا نعجب لذلك . بل يلزمنا أن نتذكر أن الموضوع دائما ليس الا جزءا من وعينا ، جزءا يتحقق فيه من التماسك والوضوح ما يكفى لتعرفنا عليه كجزء دائم نبرزه الى العالم الخارجى . ولكن الوعى يظل دائما كلا واحدا على الرغم من تنوعات محتوياته ، وليس الموضوع مستقلا فى الحقيقة ، وانما هو فى علاقة دائمة مع بقية العقل الذى يسبح فى وسطه كما تسبح الفقاعة على سطح الماء الداكن .

ويرجع التأثير الجمالى للموضوعات دائما الى القيمة الانفعالية الكلية للوعى الذى توجد فيه . ونحن لا نعزو هذه القيمة الجمالية الى الموضوع الا عن طريق الاسقاط أو الابراز الى العالم الخارجى الذى هو أساس موضوعية الجمال الظاهرة . وقد تكون هذه القيمة أحيانا كامنة فى العملية التى عن طريقها ندرك الموضوع ، وحينئذ يتكون لدينا الجمال الحسى والشكلى . وفى أحيان أخرى قد ترجع القيمة الى بداية تكون أفكار أو تصورات أخرى يثيرها ادراك هذا الموضوع ، وحينئذ يتكون لدينا جمال التعبير . الا أنه من بين الأفكار التى ترتبط بكل موضوع توجد فكرة أكثر من غيرها شمولا وغموضا وقوة ، ألا وهى فكرة الذات ولن نستطيع أن نحصر الدوافع والمبادىء والطاقات التى نقصدها بهذه اللفظة . حقا ان هذه الدوافع والمبادىء والطاقات لا يوجد حد فاصل بينها ، وانما هى يتلاشى بعضها فى البعض الآخر دائما ، وكون الذات شيئا معينا ، أو كل شىء ، أو لا شىء ، يعتمد على تلك الناحية منها التى تثبتها أمامنا لفترة وجيزة ، ولا سيما على الموضوع المحدد الذى تقابل بينها وبينه .

وان ميزة الجمال الجوهرية أنه يركب دوافع الذات المتباينة ويوحدها ويركزها بحيث يعلقها على صورة واحدة وبذلك ينتشر السلام فى هذه المملكة المضطربة . وان أساس المتعة الجمالية والمدلولات الصوفية للجمال هو فى تجربة لحظات الانسجام هذه . الا أن هناك طريقتين للوصول الى هذا الانسجام دائما : أولاهما توحيد جميع العناصر المعطاة ، والثانية هى طرد واستبعاد جميع العناصر التى ترفض التوحيد . والوحدة عن طريق الجمع والشمول هى التى تعطينا الجمال The beautiful ، أما الوحدة عن طريق الاستبعاد والمعارضة والعزل فهى التى تعطينا الجلال The sublime وكلتاهما لذة بلا شك ، ولكن لذة الجمال لذة دافئة بسلبية عامة بينما لذة

الجلال لذة باردة حادة طاغية . واللذة الأولى توحد بيننا وبين العالم على حين أن اللذة الثانية تسمو بنا على العالم .

ولا يتعذر علينا أن نفهم كيف أن التعبير عن الشر فى الموضوع قد يصبح أحيانا مناسبة تولد فى الروح استجابة البطولة . ففى المكان الأول نجد أنه فى هذه الحال يمكن الاحساس بالشر ، بينما شعورنا بأن هـذا الشر على الرغم من كونه عظيما فى ذاته لا يستطيع أن يمسنا قد يوقظ فينا بدرجة غير عادية وعينا بسلامتنا . وهذا هو الجلال الذى يصفه لوكريشوس بأنه « عذب » فى تلك الأبيات الشهيرة التى يحلله فيها تحليلا صادقا . اننا لا نسر لأن شخصا غيرنا هو الذى يتألم نتيجة للشر وانما نسر لأننا فى الوقت الذى ندرك فيه الشر على أنه شر ندرك أيضا أننا فى مأمن منه . ولنأخذ مثلا يوضح هـذا المبدأ كثيرا . ان رؤية مركب يغرق من البر لا تتركنا جامدين تماما وانما تحرك مشاعرنا : فنحن نتألم بل ونساعد ان كان فى مقدورنا المساعدة . وكذلك لابد أن يحزن الفيلسوف منظر العالم الذى يحيد عما يراه صوابا ، بل انه يود لو تمكن من أن ينزل من مدينة حكمته وعالم تأملاته ليعلم الناس كيف يعيشون . الا أن هذه الفعال التى تقوم على المشاركة الوجدانية سرعان ما يشلها اليأس من النجاح ، وان استحالة الفعل لشرط من الشروط الأساسية للجلال . فلو تمكنا من أن نعد النجوم لما بكينا أمامها ، وما دمنا نعتقد أن فى مقدورنا تغيير « دراما » التاريخ وتغيير « دراما » حيواتنا فانه لا يصيبنا أى فزع من مصيرنا . ولكن حينما يكون الشر حتميا وحينما تكون حياتنا قد عشناها فان الروح القوية هى التى يكون فى مقدورها أن تقف بجلال كالمتفرج كما لو كانت تنتمى الى عالم آخر لتستعرض الأحداث والتقلبات فى هذا العالم .

وكلما كانت التراجيديا التى يستطيع الانسان أن يستعرضها بهدوء

وثيقة الصلة بذاته ازداد هذا الهدوء جلالا ، وازدادت قدسية النشوة التى تصحب احتفاظه بهذا الهدوء . اذ كلما زادت قدرتنا على نزع ثياب الحياة العارضة عن ذواتنا زادت الروح التى تتبقى بعد ذلك بساطة وظهرت عارية ، سامية موحدة وبالتالى كانت النشـوة التى تجربها خالصة . ذلك لأنه لا يكاد يتبقى فى نفوسنا الا ذلك الجوهر الفكرى الذى نعته كثير من كبار الفلاسفة بالخلود والقدسية .

وقد يعيننا هذا المثل الوحيد على تثبيت هذه المبادىء فى الذهن . حينما يكتشف عطيل غلطته القاتلة ويقرر أن يقضى على حياته يتوقف عن التأوه برهة ليخاطب سفراء البندقية بهذه الألفاظ :

« اذكرونى بحقيقتى : فلا ترفقوا بى ولا تسيئوا الىّ فى وصفكم . وحينما تروون قصتى كما هى ينبغى لكم أن تصفوا حال رجل عاشق لم يعشق بتعقل وانما جاوز الحد فى حبه . رجل لا تسهل اثارة غيرته ، الا أنه متى ما تمكنت منه الغيرة اضطربت نفسه الى أبعد حد . رجل يشبه ذلك الهندى الغفل الذى ضيعت يده لؤلؤة نفيسة تفوق قبيلته بأسرها قدرا وثمنا . رجل ليس من شيمته البكاء ، ولكنه ذرف دموعا غزارا كما تنضح الأشجار صمغها الشافى فى جزيرة العرب . اذكروا عنى هذه الأشياء ، واذكروا أيضا أننى كنت ذات مرة فى حلب ورأيت رجلا تركيا شريرا معمما يضرب أحـد أهالى البندقية ويهين الدولة ، فأمسكت بعنق ذلك الكلب المختون وضربته ـ هكذا » .

هناك من النقاد من لا يعتقد أن هذه الاشارات ولغة المجاز والتأملات الشاردة تعبر تعبيرا طبيعيا عن جالة شخص عزم على الانتحار . فقد كان يجب على هذا الرجل كما يقولون أن يلفظ ببعض العبارات المفككة ، ثم يمضى مباشرة الى قتل نفسه دون هذا العجيج اللفظى واللغة الخطابية المنتفخة ، كما يفعل الأزواج الغيورون الذين نقرأ عنهم فى الصحف اليومية . ولكن تقاليد المسرح التراجيدى أصلح للصدق السيكولوجى من تقاليد الحياة الواقعية . فنحن ان صدقنا الخيال (ومعيار الصلاحية كما رأينا هو فى الخيال) فهذا هو الاحساس الذى يحتمل أن يكون عطيل قد أحس به . ولو حدث أنه لم يعبر عنه لما كان ذلك لعدم تحقق هذه الأفكار المعقدة وهذه الفصاحة التى وضعها الشاعر على لسانه ، وانما كان السبب فى ذلك وجود عقبات خارجية تحول دون التعبير عنه . فالعاطفة الصاخبة بطبيعتها تتسم بالتعقيد والفصاحة . فالحب يجعل منا شعراء ، واقتراب الموت يجب أن يجعل منا فلاسفة . فحينما يعلم المرء أن حياته قد انتهت فانه يستطيع أن يستعرضها من وجهة نظر كلية عامة . فلم يعد لديه ما يعيش من أجله ، ولكن اذا ظل عقله محتفظا بطاقته فانه لا يزال يرغب فى الحياة . ولما كان مفصوما عن طموحه الشخصى فانه سيعزو الى ذاته ضربا من الخلود المشترك وذلك عن طريق التوحيد بين ذاته وبين ما هو أبدى . انه يتحدث عن ذاته كما هو ، أو بالأحرى ، كما كان . فهو يلخص ذاته ويشير الى ما قام بفعله فى حياته . انه يقول :هكذا كنت ، وهكذا فعلت .

وهذه النظرة الشاملة غير المتحيزة ، وهذه العملية التى نركب فيها التجربة ونحولها الى موضوع ، يتألف منهما تحرر الروح وجوهر الجلال . وكون البطل يصل الى هذه التجربة فى النهاية يعزينا كما يعزيه على مصائبه الكريهة ؛ فتطهر مشاعر الشفقة والخوف أو الرعب فى نفوسنا حقا ، وتترك

المسرحية ونحن نعرف أنه مهما كانت الشبكة التى شعرنا بوقوعنا فيها من التعقيد فان هناك تحررا بعدها وسلاما فى نهاية الأمر .

٦٠ ــ الجلال امر مستقل عن التعبير عن الشر

ان العلاقة بين التصور الواضح للشرور الكبرى وبين تأكيد الروح لذاتها الذى يولد انفعال الجلال علاقة طبيعية حتى اننا غالبا ما نظن أن الجلال يعتمد على ذلك الخوف أو الرعب الذى تولده هذه الشرور المتصورة . حقا لابد لهذا الرعب ، على هذا الافتراض ، أن يكبت ويسيطر عليه، والا أصبحت لدينا غاطفة حادة جدا بحيث يتعذر تجسيدها فى موضوع خارجى ، وفى هذه الحال لا يظهر الجلال صفة جمالية فى الأشياء وانما يظل مجرد حالة عاطفية فى الذات . غير أن هذا الرعب المسيطر عليه والذى يتحول الى موضوع هو ما يعتبره معظم الناس جوهر الجلال . ويبدو أن أرسطو ذاته يؤيد هذا التعريف للجلال . ولكننا نجد هنا خلطا بين العلة العادية للجلال والجلال ذاته . ان الايحاء بالرعب يجعلنا تنكمش فى ذواتنا ، ثم لا نلبث أن نشعر بأننا فى أمان أو أن لا شىء سيؤثر فينا فيولد هذا فينا حركة عكسية فنشعر بالانفصال والتحرر وهو الشعور الذى يتألف منه الجلال فى الحقيقة .

ان الأفكار والفعال هى وحدها التى تتصف بالجلال ، أما الأشياء المرئية فلا تصبح جليلة الا عن طريق التمثيل والايحاء حينما تولد فى النفس انفعالا خلقيا معينا ، فى حين أن الجمال ينتمى الى الأشياء المرئية وحدها ولا يمكن نسبته الى الحقائق الخلقية الا عن طريق المجاز . فالذى نحوله الى موضوع فى الجمال هو احساس ، بينما فى حالة الجلال نجد أن الفعل هو الذى نحوله الى موضوع . ولابد أن يكون هذا الفعل سارا والا لكان

الجلال صفة سيئة لا نود أن نقابلها فى العالم . ان النشوة السامية التى تصاحب تأكيد الذات أمام عالم لا يمكن السيطرة عليه هى لذة عميقة تامة بحيث انها توفر لنا عنصر القيمة السامى الذى كنا نبحث عنه حينما حاولنا أن نفهم كيف يبعث التعبير عن الألم على اللذة أحيانا . حقا ان هذا التعبير يمكن أن يكون سارا وليس ذلك لأنه سار فى ذاته وانما لأنه توازنه وتلغيه لذّات ايجابية ، ولا سيما لذة الابتعاد والتسامى النهائية هذه . واذا كان التعبير عن الشر ضروريا للجلال فانه ضرورى فقط باعتباره شرطا لهذه الاستجابة الخلقية .

ان انتباهنا عادة تستغرقه الأشياء أكثر مما ينبغى ، ولا نركز أنفسنا على ذواتنا وارادتنا الجوهرية بالقدر الكافى ، فلا نرى ما فى المناظر السارة من جلال . لذلك تدعونا وتغرينا عوامل كثيرة بأن نبنى علاقة بيننا وبين هذه الموضوعات الخارجية الخيرة ، وأقصى ما تبلغ اليه سعادتنا هو فى فهم هذه الموضوعات والاستمتاع بها على نحو كامل . وهذه هى وظيفة الفن والحب ، وعلامة تحقيق هذه الوظيفة الى حد ما هى ادراكنا للجمال . ولكن حينما يعترض شىء سبيلنا ونحن نحاول أن نصل الى الفهم والوحدة ، وحينما نقابل شرا جسيما أو قوة معادية لا يمكن التوفيق بينها ، حينئذ نضطر الى البحث عن السعادة من الطريق الأقصر البطولى . وحينئذ ندرك أن الذى يعترض طريقنا أشياء غريبة علينا الى درجة تدعو الى اليأس ، فنوطد عزمنا ونحفز قوانا لمواجهتها . وهكذا نحس لأول مرة بامكان انفصالنا عن عالمنا ، وبثباتنا المجرد . ومع هذا الاحساس يخلق الجلال .

ومع أن تجربة الشر هى الوسيلة العادية للوصول الى هذا الموقف العقلى ، ومع أننا عادة لا نصبح فلاسفة الا بعد أن نيأس من السعادة الغريزية ، فليس هناك ما يجعل الوصول الى تجربة الانفصال هذه عن طريق

وسائل أخرى عملا مستحيلا . فالشيء ذو الحجم الهائل لا يقل جلالا عن الشيء المرعب . ومجرد لانهائية الموضوع ، مثلها مثل طبيعته العدائية ، يمكن أن تولد نفس الأثر فى أن تجعل العقل ينطوى على ذاته . فاللانهائية مثلها مثل العداوة تبعدنا عن الأشياء وتجعلنا نشعر باستقلالنا . ورؤية أشياء عديدة فى نفس الوقت والاحساس بأشياء لا حصر لها تجتذبنا معا ، تولد توازنا وعدم تأثر لا يقل عن التوازن الذى يولده استبعاد هــذه الأشياء جميعا . واذا كنا نستطيع أن نطلق على تحرر الذات عن طريق الوعى بالشر اسم الجلال الرواقى فنستطيع أيضا أن نقرر أن هناك جلالا أبيقوريا ، يتألف من التحرر عن طريق التوازن . وعلى هذا النحو يصبح كل استعراض لمساحة واسعة جليلا . فمع أن التفاصيل الدقيقة قد تكون جميلة ، ومع أننا قد نستجيب استجابة عاطفية الى كل منها ، ونعتقد أننا نشتهى كل نوع من أنواع اللذة ، وننزع الى كل ضرب من ضروب الحياة النشيطة التلقائية الا أننا متى ما تكشفت لنا فجأة أعداد لامتناهية من مثل هذه التفاصيل واللذات نجد أن الارادة يصيبها الشلل فى الحال ، وأن الصدر يكاد يختنق . فليس من الممكن أن نشتهى كل شيء فى نفس الوقت ، وحينما يقدم الينا كل شيء نوافق عليه يستحيل أن نختار كل شيء . وفى هذه الحالة من الحيرة والتردد يسمو العقل الى آفاق عليا فى حالة صافية من الخير لا يشوبها أى انفعال .

وهذا هو الموقف الذى تأخذه كل العقول التى خلعت عليها اهتماماتها الواسعة والسنون الطويلة اتزانا وسموا . والطابع الكهنوتى للمسنين مصدره هذه المشاركة الوجدانية الهادئة الخالصة من التحيز . فالرجال الكهول المتعجلون الذين تملؤهم العاطفة والانفعالات الثائرة يبدون لنا حمقى لأننا ندرك أن تجاربهم لم تخلف أثرا فى أذهانهم يكفى لأن يجعلهم ينظرون الى

الموضوعات التى تعرض أمامهم فى الحاضر نظرة تكيفها ذكرياتهم لما رأوه فى الماضى من موضوعات أخرى . ولا نستطيع أن نبجل رجلا لا ينفصل عنده التذوق والتقييم من الرغبة أو الشهوة . ولا يلزم أن يأتى هذا السمو وهذا الانفصال نتيجة لخيبة أمل كبرى ، وانما يكون فى أبدع صوره وأعذبها حينما يكون ثمرة تدريجية لكثير من العواطف والمحبة امتزجت وتلطفت واتخذت شكل التقوى الطبيعية . وفى الواقع أننا لا نستطيع أن نصوغ فكرتنا عن الله على أى منوال غير هذا المنوال .

فحينما يحاول الذين يؤمنون بوحدة الوجود أن يتصوروا جميع أجزاء الطبيعة على أنها تكون كلا واحدا يحتويها جميعا ، وفى الوقت عينه يظل محتفظا بالوحدة المطلقة ، فانهم سرعان ما يجدون أنفسهم ينكرون وجود العالم الذى يحاولون تأليهه ؛ فلكى تتحول الطبيعة الى تلك الوحدة التى يتصورها عقل عليم بكل شىء لا تظل الطبيعة كما هى ، وانما تصبح شيئا بسيطا مستحيلا هو نقيض العالم الحقيقى تماما . وهذا التناقض يتضمن تحرر العقل الالهى من الطبيعة ووجوده ذاتا واعية بنفسها . ان محاولة الوصول الى نظرة شاملة تحيل الأشياء الى وحدة ، ولكن هذه الوحدة تعارض الظواهر الكثيرة التى تتعداها والتى ترفضها باعتبارها لا تحتوى وجودا حقيقيا .

وهذا الهدم للطبيعة ، الذى غالبا ما كرره الميتافيزيقيون منذ بارمنيدس (وان كانت الطبيعة ما زالت ماثلة رغم ذلك) انما هو المقابل النظرى والأقنومى لما يحدث فى ضمير كل رجل حينما تسمو به تجربته الشاملة الى مستوى الفكر والتجريد . ان الاحساس بالجلال احساس صوفى فى جوهره وهو السمو على الادراك المميز من أجل الوحدة والحجم . وهكذا ففى

الميدان الخلقى نجد أن العواطف والانفعالات يلغى بعضها بعضا فى صدر الرجل الواحد الذى يشملها جميعا ، بحيث تهدأ جميعا فى نهاية الأمر تحت تأثير النظرة العامة التى تشملها . وهذه هى الوسيلة الأبيقورية لتحقيق الانفصال والكمال ، فهى تؤدى عن طريق القبول المنهجى للغريزة الى نفس الهدف الذى يصل اليه الرواقى والرجل الزاهد عن طريق الرفض المنهجى للغريزة . وهكذا يصبح من الممكن أن يصل الانسان الى تحرر الذات الذى يتألف منه الجلال حتى عندما لا يشتمل الموضوع على أى تعبير عن الشر .

وتؤيد هذه النتيجة ذلك الجزء من تعريفنا للجمال الذى يقول ان القيم التى يحتويها جميعا قيم ايجابية . وكان ينبغى لنا أن نغير من هـذا التعريف لو تبين لنا أن الجلال يعتمد فى تأثيره على الايحاء بالشر . ولكن الجلال ليس هو القبح كما قد نعتقد حينما نقرأ بعض أوصاف هذا الجلال ، ان الجلال هو أقصى درجات الجمال التى يوجد فيها الجمال نشوة فى النفس . انه لذة التأمل حينما تصل الى درجة من الحدة تبدأ عندها فى فقدان موضوعيتها ، بحيث يتضح أنها ، كما هى فى جوهرها دائما ، عاطفة باطنة فى الروح . فبينما نجد فى الجمال كمال الحياة عن طريق نزولنا وانغماسنا فى الموضوع ، نجد فى الجلال كمالا أصفى وألصق بنا عن طريق تحدينا للموضوع تحديا كاملا . فاتساع أفق رؤيتنا فجأة ، والهروب الفجائى من مواضع اهتمامنا العادية ، وتوحيدنا بين ذواتنا وبين شىء ثابت يسمو على البشر ، شىء أكثر تجريدا من شخصياتنا المتغيرة ، كل هذه المشاعر تحملنا بعيدا عن الموضوعات التى لا تتميز خطوطها أمامنا ، وتسمو بنا الى حالة شبيهة بالنشوة .

ويبدو أننا لا نصيب الحقيقة فى تلك الأمثلة الشائعة التى تتمثل بها للجلال حينما تتحدث عن الكتلة الهائلة أو قوة الموضوعات وصمودها

أو مظهرها المخيف كما لو كانت هذه الموضوعات تستثيرنا بسبب احساسنا بالخطر فيها . فالايحاء بالخطر على نفوسنا يولد بعض الخوف ، أى أنه يولد عاطفة عملية ، ولو حدث صدفة أن تحول هذا الاحساس الى موضوع وأصبح احساسا جماليا ، فان ذلك يجعل الموضوع كريها منفرا فحسب مثل الجثة المشوهة . ولكن الموضوع لا يكون جليلا الا حينما ننسى خطرنا ونهرب كلية من أنفسنا ، كما لو كنا نعيش فى الموضوع ذاته ونستمد طاقتنا من محاكاته فنقول كما قال الشاعر : (مخاطبا الريح العاتية) : « أيها الشىء العنيف ، لتكن أنا » . وهذا الانتقال الى الموضوع بحيث نعيش حياة هذا الموضوع هو فى الحقيقة من مميزات كل تأمل كامل . ولكننا حينما نسمو على ذواتنا الشخصية ، أثناء ترجمتنا لأنفسنا الى هذا الموضوع ونلعب دورا أسمى منها ونحس بالنشاط والحيوية اللذين تجلبهما حياة أكثر حرية وأقل تقيدا من حياتنا ، حينئذ تصبح تجربتنا هى تجربة الجلال . ولا يأتى الانفعال هنا من الموقف الذى نتأمله وانما من القوى التى نتصورها فنحن لا نتمكن من التعاطف مع البحارة الذين يصارعون الموت لأننا نتعاطف أكثر مما ينبغى مع الرياح والأمواج . وقد يتسع نطاق هذه القسوة الصوفية بحيث يشمل أنفسنا ذاتها ، فقد نحس بانجذاب غريب نحو القوى الكونية التى تكتسحنا بحيث اننا نستمد لذة وحشية من فكرة دمارنا نحن . وقد نتمكن من التوحيد بين أنفسنا وبين جوهر الحقيقة المجرد تماما وحينما نسمو الى هذا الارتفاع الشاهق نحتقر الحوادث الانسانية التى تتصل بطبيعتنا . فنقول : « أيها الرب ، اننى سأثق بك حتى حينما تقتلنى » . اذ يختفى الاحساس بالعذاب هنا فى الاحساس بالحياة ويطغى الخيال على العقل .

ويحدث شيء مثل ذلك فى الحالات الأخرى التى يبدو فيها أن القيمة الجمالية تنشأ عن الايحاءات بالشر ، وهى الحالات الكوميدية وحالات الأمســاخ (Grotesque) الا أن ما يصيب مشاركاتنا الوجدانية فى هذه الحالات لا تتناول منها الا بعضها ، فترانا لا تتحول عن ذواتنا الا بما يجعلنا أدنى أنفسا مما كنا ؛ على أن ذلك الجانب من انسانيتنا وهى فى حالة اكتمالها ، ، أقول ان ذلك الجانب الذى لم يستوعب فى عملية التحول ، يظل على أهبة ليعارض ما يطوف بخيالنا من سخف فكمال الكوميديا فى أنها تغرينا بالتجوال فى مسلك فرعى من مسالك الخيال وسط مناظر غير مستحيلة فى جوهرها وان كنا لا نتصرف فى الواقع على غرارها بسبب ظروف حياتنا الثابتة . فاذا كانت الصورة سارة استبحنا لأنفسنا أن نحلم بأنها حقيقية ، وننسى علاقاتها (بما يجاورها) ونمنع العين من التجوال خارج اطار المسرح أو أن نجاوز مواضعات الخيال . فننغمس فى أوهام تزيد من عمق احساسنا بما فى الأشياء من طبيعة سارة .

الى هنا وليس فى الكوميديا ما يبعث على النشوة — فيما نظن — سوى اللحظة التى تنتهى فيها . ولكن الخيال ، مثله مثل كل انحراف عن الواقع وكل تجريد ، هو بالضرورة غير ثابت ، ولا تقتصر يقظتنا منه على اللحظة التى ينتهى فيها فحسب ؛ ففى شتى الحالات التى نكون فيها ازاء انتحال أو ازاء انحراف عن الحق ترانا نقع على متناقضات مفاجئة وناصعة الوضوح ، كما نقع على تغيرات فى المنظر وتحولات فى الادراك الباطنى تهز الخيال وتنبهه على نحو بالغ . ولقد سبق أن تحدثنا عن أحد هــذه التغيرات ، وهو الذى يحدث حينما تتلاشى فجأة عاداتنا الفكرية المألوفة فنسمو الى مرتبة التأمل الصوفى وملؤنا احساس بالجلال . أما اذا ارتد

التحول الى عالم الواقع والادراك الفطرى ، منتقلا من احدى حالات الخيال فحينئذ تنفعل انفعالا مختلفا تماما ، فنحس بالخداع أو الترويح عن النفس أو الخجل أو التسلية طبقا لمقدار تعاطفنا مع الموقف الذى نضحى به أو الذى نصل اليه .

ان حياة الخيال هى فى تفكك الصور العقلية ثم اعادة بنائها فى صور جديدة . وهذه عملية روحية . عملية ميلاد وموت ، عملية تغذية وانسال . فترى أعنف الانفعالات يصاحب هذه التغيرات ، ويختلف اختلافا لا حصر له باختلاف هذه التغيرات . وجميع الصفات التى يتميز بها الكلام كالفطنة والفصاحة والاتساق ، والتناقض ، كلها عبارة عن مشاعر تطرأ على هـــذه العملية وتتضمنها أفكارنا فى تجاورها ثم فى تناقضها ثم فى فض ما بينها من تناقض . ولا شك أن هذه الأشياء سترتد فى نهاية الأمر الى تعليل يفسرها بحوادث المخ ، الا أننا لا نزال نقتصر على مجرد الألفاظ فى وصفها وفى تصنيفها فلا مناص من أن يجىء وصفنا وتصنيفنا اللفظيان أمرا جزافا الى حد ما .

ولعل أبرز العناوين التى تصنف التأثيرات الكوميدية تحتها هى عدم التناسب والحطة . الا أنه من الواضح أن الجوهر المنطقى لعدم التناسب أو الحطة لا يؤلف الأثر الكوميدى ، والا لكان التناقض والتدهور من الأشياء التى تبعث على التسلية دائما . ان التسلية شىء فيزيقى على نحو أكثر مباشرة . فقد نجد تسلية فى شىء لا تدخل فيه فكرة على الاطلاق كما هى الحال عندما يدغدغنا أحد ، أو عندما نضحك لضحك غيرنا حين تنتقل عدوى الضحك الينا فنقلد حركاتهم . وقد نجد تسلية فى مجرد تكرار شىء لم يكن مسليا فى بادىء الأمر . ولذلك فلابد أن تكون هناك اثارة عصبية يعتمد عليها الشعور بالتسلية اعتمادا مباشرا ، وان كانت هذه الاثارة فى

أغلب الأحيان تحدث فى نفس الوقت الذى يتم فيه التحول الفجائى الى صورة غير مناسبة أو منحطة . ولا نستطيع أن نفترض أن هذه الاثارة الفكرية أو التصويرية المعينة تختلف تمام الاختلاف عن غيرها من الاثارات . فغالبا ما يصعب التمييز بين سرعة البديهة أو الفطنة Wit وبين الذكاء Brilliancy كما يصعب التمييز بين الفكاهة Humour والشجن pathos لذلك علينا أن نقنع بهذا القول الغامض ، وهو أن عملية التصور تتضمن مشاعر مختلفة بالحركة والعلاقة ، مشاعر قابلة للتدرج الذى لا حصر له وللتعقيد الذى لا ينتهى ، تتفاوت من الجلال الى الملل ومن الشجن الى المرح الذى لا نستطيع أن نسيطر عليه .

ويبدو أن بعض الحالات الكوميدية الفجة الواضحة لا تتألف من أكثر من مجرد صدمة الدهشة ؛ فالتلاعب بالألفاظ يطرأ فجأة من موضع لا نعلمه ويظهر وسط أفكارنا العادية الجدية . وعادة ما نسر لقطعه حبل أفكارنا لحيويته ، ولما فيه من طابع عشوائى . فالحمق أحيانا عذب كما يقول الشاعر اللاتينى dulce est desipere in loco . غير أن أولئك الذين تجبرهم الظروف على احتمال عشرة هؤلاء الذين آفتهم الاضحاك يعرفون كيف يصبح هذا الضرب من البراعة شيئا لا يحتمل ؛ فهو فى ذاته يتصف بشيء من الابتذال ، ولربما كان مصدر ذلك أن سلسلة أفكارنا التى نسر لقطعها بمثل هذا الهراء الدخيل لا يمكن أن تكون أفكارا طريفة فى ذاتها . ونجد نفس الاحساس الخفى بالاشمئزاز يمتزج بالمفاجآت المسلية الأخرى ، كما هى الحال مثلا عندما ينزلق أحد الشخصيات البارزة الوقورة فيقع على الأرض ، أو عندما ينزع أحدهم عن نفسه ما تنكر به ، أو عندما يذكر بعضهم تلك الأشياء التى تقضى التقاليد بعدم ذكرها . حقا ان الجدة والحرية فى هذه الأشياء تسرنا ، ولكن الصدمة غالبا ما تبقى بعد انقضاء اللذة

وحينئذ نود لو كان الذى أثر فى نفوسنا شيئا آخر يخلو من هذا الابتذال. كذلك نشعر بنفس الاحساس فى تلك الأقاصيص والحكايات المبالغ فيها ، والتى تدغدغ الخيال بغلوها وتطرفها وبما يبدو فيها من محاكاة للواقع رغم استحالتها ، اذ أننا بعد أن تنقضى لذتنا بها نحس بما فيها من حمق.

وسيتضح السبب فى ذلك حينما نقف برهة لنحلل الموقف. ان لدينا مجالا من الذوق العام والحقيقة اليومية الخالية من الشعر والخيال ، وتؤثر على هذا المجال فجأة فكرة غير متوقعة. الا أن هذه الفكرة عشواء عديمة الجدوى. وتزيف هذه الحادثة الكوميدية من طبيعة ما نراه ، فتبدأ فى توليد علاقة من الشبه بين الحادثة وبين هذا المجال فى الذهن وفى خلق ايحاء بشىء لا يمكن تنفيذه. وبالاجمال نجد أنفسنا أمام تناقض مضحك ، وبما أن الانسان حيوان عاقل ، فانه لا يسر بالتناقض أكثر مما يسر بالجوع أو البرد. حقا انه ليحتمل بعض الجوع أو البرد راضيا ان كافأته على ذلك بطعام دافىء وافر. وعلى نفس المنوال تجده يلهو بضروب الهراء من أجل الضحك والصحبة الطيبة ودغدغة خياله بما يشبه كاريكاتور الفكر. الا أن شكه فى قيمة ما يفعله لا يزال ماثلا فى ذهنه ، ولذلك فلا تكون اللذة التى يشعر بها كاملة أبدا. لقد كان يستطيع أن يصل الى نفس هذه الدرجة من اللذة والاستثارة بدون أى تزييف ، كما أنه من الممكن أن يستجم المرء ويستريح بعد مجهود سار أسرع مما يفعل بعد مجهود مؤلم.

ان المزاح خير طالما لا يفسد ما هو أفضل منه. وان أفضل مكان للمزاح حينما يأتى وسط ما هو مضحك بالفعل ، فحينئذ نحصل على نشاط المخيلة بدون الاحساس بالتفاهة. فنحن نسر لأشياء يفوه بها المضحك ولا نسر لها حينما ترد على لسان الرجل المهذب ، وهذه حقيقة تثبت أنه لا توجد علاقة كبيرة بين عدم التناسب والحطة وبين ما نجد فى الشىء الكوميدى

من لذة . بل ان هناك تناسبا ومنهجيا حتى فى المزاح فى الواقع : فالحطة وعدم التناسب تضايقاننا حتى فى المزاح ، كما هو شأنهما دائما . وقد تكون الصدمة التى تأتى بها الحطة أو عدم التناسب مناسبة للذة لاحقة ، وذلك عن طريق جذب انتباهنا أو اثارة مشاعرنا كمشاعر الاحتقار أو القسوة أو الرضا عن الذات (فهناك الكثير من الشر فى شغفنا بالمزاح) ؛ ولكن الحطة وعدم التناسب فى ذاتهما يظلان دائما مصدر كدر . وان ما نشعر به من لذة انما يأتى مما فى الموضوع المتخيل من حركة باطنة معقولة ، ولا يأتى من تناقضه مع أى شىء آخر . وهناك العديد من العوالم المقلوبة ظهرا على عقب التى يمكن تخيلها والتى نجد لذة فى دخولها أحيانا ، فنسر لاثارة قوانا العقلية ولتنبيهها ، كما نسر لأخذ هيئة مختلفة أو للاستماع الى أغنية جديدة علينا .

وليس الهراء أو عدم المعقولية خيرا الا لكون الذوق العـام محدود المجال . فالعقل ليس الا مجرد تقليد متواضع عليه انتقاه الانسان من بين آلاف التقاليد . ولكننا نحب التوسع لا الفوضى ، وحينما نصل الى الحرية بدون أى تناقض أو عدم تناسب فحينئذ نجرب متعة أصفى وأعظم مما نجرب حينما يوجد تناقض . وتستطيع البديهة الكاملة أن تستغنى عن التناقض المضحك . ومن الممكن أن يظهر فى نفس المجال من الذوق العام اليومى الخالى من الشعر والخيال شىء جديد يخلو من التناقض لا يقل فى قدرته على اثارة الانتباه عما هو مضحك بدون أن يحير العقل على نحو ما يفعل الشىء المتناقض المضحك . وهذه التسلية الأكثر صفاء والتى تتميز طبيعتها بالعقلية التامة انما تأتى مما نسميه بالفطنة أو سرعة البديهة Wit .

٦٢ ـ الفطنة

وتعتمد الفطنة أيضا على تحويل الأفكار واستبدالها . وقد وصفت بأنها تتألف من الربط السريع بين الأفكار عن طريق التشابه . الا أنه لابد

أن يكون استبدال الأفكار هنا يقوم على أساس سليم ، وأن يكون وجه الشبه حقيقيا وان كان غير متوقع . فالتناسب غير المتوقع هو الذى تتألف منه الفطنة ، فى حين أن عدم التناسب الفجائى تتألف منه الحماقة السارة . ومن مميزات الفطنة أنها تتوغل فى أعماق الأشياء الخفية لكى تنتقى أحد الظروف أو العلاقات التى لها مغزى معين ، والتى تمكننا ملاحظتها من رؤية الشيء كله فى ضوء جديد أكثر وضوحا . وتبدو الفطنة شريرة غالبا لأن التحليل الذى عن طريقه نكتشف صفات مشتركة ومبادىء عامة يوحد بين الأشياء البعيدة غاية البعد . فقد نطبق على ميدان الطهى مبادىء اللاهوت ، وقد نجد فى القلب البشرى مثلا للرافعة والمرتكز .

اننا نحافظ عادة على التمييز بين أبواب التجربة ، ونعتقد أن فى كل منها مبادىء مختلفة ، وأن كرامة الروح لا تتفق وتفسيرها عن طريق التمثيل المادى ، وأن المادة الوضيعة ليست جديرة بتصوير الحقائق الخلقية . فلا يصح أن نصنف الحب ضمن الشهوات المادية ، أو أن نعتبر الايمان ضربا من عملية اضافة صفة الوجود الى التصورات . لذلك حينما يتعدى ذهن أصيل هذه الحدود ويعيد صياغة مقولاته خالطا بذلك بين تصنيفاتنا القديمة فاننا حينئذ نشعر بأنه قد خلط أيضا بين قيم الأشياء . ولكن قيم الأشياء تعتمد على علاقات أكثر عمقا ، وعلى استجاباتها للحاجات والرغبات الانسانية . وكل ما يمكن تغييره عن طريق نشاطنا العقلى هو احساسنا بوحدة العالم وتجانسه . فقد نتوقف عن عزل موضوع من موضوعات الفكر عن غيره على النحو الذى ألفناه ، وقد يزول احتقارنا لموضوع آخر فنتأمله فى تأن . غير أن اللذة التى نستمدها من جميع الموضوعات أو سعادتنا الكلية ودهشتنا الشاملة لن تنقص فى شيء . ولذلك يجب ألا نعتبر أن طبيعة الفكر الأساسية هى الشر والهدم . ان الفطنة تحط من شأن أحد الأشياء بينما

تزيد من أهمية شيء آخر ، وان الكثير من تشبيهاتها يتضمن التقريظ كما يتضمن السخرية .

ونفس العملية الذهنية التي لاحظناها في حالة الفطنة تولد أيضا التأثيرات التي نسميها بالرشاقة والخفة والتألق والالهام . فحينما يقول شكسبير :

« تعالى وقبليني يا بنت العذوبة والعشرين :

ان الشباب مجبول من مادة لا تعيش طويلا ».

نجد أن ما في العبارة « يابنت العذوبة والعشرين » من خيال يتألف من استبدال ناجح ، وطريقة مرحة للتعبير عن حقيقة رقيقة . وهل هناك رشاقة وخفة أجمل من ذلك ؟ وينطبق هذا الكلام أيضا على المثل الأهم التالي ، وهو وصف القديس أوغسطين لفضائل الوثنيين بأنها « رذائل رائعة » . فاننا ان فهمنا كل ما في هذه العبارة من معنى نجد فيها توحيدا بالغا بين أشياء متناقضة بفعل مبدأ قوى ، وانتصارا لنظرية لا يضاهى ما فيها من قوة الا ما تشمله من تماسك . وفي الواقع لا يمكن أن نجد عبارة أخرى أكثر تألقا من هذه ، أو تركز لنا ، كما تفعل هذه العبارة ، دينا واحدا وحضارتين متباينتين . والعقلية اللاتينية على نحو خاص قادرة على بلوغ هذا الضرب من الكمال . ونستطيع أن نجد مائة مثل له عند تاسيتوس Tacitus وحده . وتجتمع هذه القدرة مع قدرة على الفصاحة النقدية والتهكم اللاذع والذكاء الفظ الذى ينم على الاحتقار ، قدرة تصل الى جوهر العاطفة أو الشخصية وتلصق بها بطاقة مهينة أو تدمغها بعلامة شائنة اذ يمكننا حين تحمسنا للتحليل أن نبالغ في التركيز والتجريد . ان الحقيقة أكثر سيولة وأقل تحديدا من العقل ولها من الأبعاد أكثر مما تعرفه الهندسة الحديثة . ولذلك فان العقل حينما لا ينتشر فيه دفء المشاركة الوجدانية أو

يمسه شيء من التصوف يعطينا صورة جافة قاسية للعالم . ان الفطنة تدعونا الى الاعجاب أكثر مما تثير فى نفوسنا الطمأنينة والثقة ، ولذلك فهى من الصفات التى لا يؤسفنا غيابها فيمن نحب .

غير أنه يمكن لنفس المبدأ أن يظهر فى أشكال أكثر عاطفية . فحينما تكون العاطفة الكريمة هى التى تستبدل الأفـكار عندئذ نسمى الفطنة الهاما . ففى الالهام نجد نفس القدرة على اكتشاف علاقات شبه جديدة وأوجه شبه بين الأشياء المختلفة ، وفيه أيضا نجد نفس التحول فى مدركاتنا الا أن التألق هنا ليس عميقا فحسب ، وانما هو أيضا يثير فى نفوسنا السمو فمثلا فى قول الشاعر :

« سلام ، سلام ! فلم يمت ولم ينم ، بل استيقظ من حلم الحياة .

انما نحن الذين تدثرنا الرؤى العاصفة نظل تتصارع بدون جدوى مع الأشباح » .

فى هذا القول تناقض يسوغه التفكير . فالشاعر هنا يحلل بدون أى قيود ، فالحلم والعاصفة والأشباح وعدم الجدوى من الممكن جدا أن تتألف منها صورة تهكمية . ولكن الحالة النفسيه التهكمية هنا قد أصابها التحوير ، فحلق العقل فى طبقات عليا وهو يشعر باحساس التحرر من التقاليد التى يحطمها ، ويشعر بحركة أكثر حرية فيما وراء هذه التقاليد من غموض . وهكذا فتحطيم مثلنا الأعلى هنا يؤدى إلى التصوف وبسبب هذا الجهد نحو السمو يصبح التألق هنا جلالا .

٦٣ ـ الفـكاهة

ان اختلاف الحالة النفسية اذن يوجه نفس العمليات الذهنية اتجاها مختلفا ؛ فالمشاركة الوجدانية ، التى عن طريقها تتمكن من توليد ما يشعر

به شخص آخر فى نفوسنا ، هى عادة تعارض ذلك الموقف الجمالى الذى يكون العالم بأسره فيه مجـرد مثير لحساسيتنا . ولقد رأينا كيف أن الاحساس بالمشاركة الوجدانية فى التراجيديا ، والذى عن طريقه تشارك فى آلام الشخصيات وتقدرها ، يجب أن تضاف اليه لذات جمالية عرضية كثيرة لكى يصبح التأثير الكلى فى مجموعه خيرا . وقد رأينا أيضا كيف أن الطريقة الوحيدة التى يظل بها الشىء المضحك فى حيز الخير الجمالى هى تجريده من علاقاته واعتباره مؤثرا غريبا مستقلا . فلو حاولنا أن نجد معنى فى مضحكاتنا سنتوقف عن الضحك ويصيبنا الضيق ، وكلما تضاءلت قدرتنا على المشاركة الوجدانية مع الناس زاد استمتاعنا بحماقتهم ، فلذة التهكم قريبة جدا من القسوة . ان العيوب والكوارث تثير خيالنا مثلما تبعث رؤية الدماء والتعذيب انفعالات الحيوانات الكاسرة فى نفوسنا . وكلما حـل العقل والمشاركة الوجدانية محل هذه النزعة القاسية قلت قدره الأخطاء والحماقة على تسليتنا . ولذلك يبـدو أنه يستحيل علينا أن نسر لرؤية ما يرتكبه أولئك الذين نحبهم من حماقات وما فيهم من عيوب . وفى الواقع أننا لا نسر أبدا لرؤية أنفسنا ، أو رؤية أى شخص آخر نحبه ، فى ضـوء تهكمى . وحتى فى التمثيليات الهزلية من النادر أن يجعل الكتاب أبطالهم وبطلاتهم مجرد أشخاص مضحكين لأن ذلك يتعارض مع مشاعر التعاطف التى من المفروض أن نضفيها عليهم . ومع ذلك فجوهر ما نسميه الفكاهة Humour هو فى ضرورة مزج نقط الضعف المسلية بانسانية عطوف . ولابد أن يوجد فى شخصية الرجل الفكاهى ناحية مضحكة سواء كانت هذه الناحية غرابة الأطوار أم سلامة الطوية أم مجرد الهزل ، أو لابد له أن يوجد فى موقف متناقض مضحك . الا أن هذه الناحية المضحكة التى كان من المفروض أنها تثير فينا الانقباض انما تزيد من حبنا له فيما يبدو .

وهذه الحالة توازى حالة التراجيديا حيث يبدو أن عمق العذاب الذى تتعاطف معه انما يضيف الى متعتنا . وتفسير هذا التناقض واحد فى الحالين . فلسنا نستمتع بالتعبير عن الشر ، وانما نسر لما يصحب الشر من اثارات سارة ؛ أى اننا نسر بالاثارات الفيزيقية وبالتعبير عن الخير . ففى التراجيديا تساعد الكوارث على خلق الاحساس بالصدق وعلى ابراز الصفات النبيلة فى شخصية البطل ، ولكن هذه الكوارث هى فى ذاتها مقبضة الى درجة أن ذوى الحساسية الشديدة من الناس لا يستطيعون الاستمتاع بما فى تصويرها من جمال .

وكذلك الحال فى الفكاهة ، فاننا نحس فيها بالايحاءات المؤلمة بوصفها مؤلمة ولذلك نحتاج الى عناصر أخرى سارة توازن الألم وتزيد عنه . وتأتى هذه العناصر من مصدرين معا : من الاستجابة الجمالية ومن المشاركة الوجدانية . فهناك من جهة الاثارة الحسية والادراكية البحتة ، أى جدة المنظر وحركته وحيويته . ومن جهة أخرى نجد ترف المشاركة الوجدانية الخيالية ، والتمثيل العقلى لتجربة أخرى ملائمة ، والامتداد داخل حياة أخرى .

والمقابلة التى تنشأ عن وضع هاتين اللذتين معا تخلق ذلك التوتر وذلك التعقيد اللذين تتألف منهما الفكاهة . فنحن نتهكم على الموضوع وفى الوقت عينه نعطف عليه . وشعورنا بالعطف يخلع مسحة من الرقة والحنان والأسف على التهكم ، بينما حدة التهكم تضفى شيئا من التواضع والحزن على العطف . ان دون كيشوت مثلا رجل مخبول ، وهو عجوز مضحك ولا نفع فيه ، غير أنه فى الوقت نفسه يمثل روح الشرف ، ونحن نتابعه فى مخاطراته المضحكة كما لو كنا نتابع شبح الناحية الأسمى من ذاتنا . ونستمتع بمواقفه المحرجة الى درجة تجعلنا لا نود لو كان مثل « أماديس » فارسا مغوارا ،

بل اننا لنشك فى نفس الوقت فيما اذا لم يكن ذاته يمثل النوع الممكن الوحيد من الفرسان فى هذا العالم . ومع ذلك فيهمنا أن نرى ما فى مثاليته من شجاعة ، وما فى فطنته من براعة وما فى خيره من بساطة . ولكن كيف لنا أن نوفق بين تعاطفنا مع أحلامه وبين ادراكنا لتناقضه ؟ ان فى الموقف ذاته تناقضا : فهو يدفعنا الى موقف لا تبدو الكوميديا منه مجرد شيء يبعث على التسلية . فكلما ازدادت الفكاهة عمقا واختلفت حقيقة عن التهكم تحولت الى الشجن pathos ، وخرجت عن ميـدان الكوميديا تماما . والنكبات التى كان من المفروض أنها ستسلينا بوصفنا نقادا متهكمين تصبح الآن تحزننا كآدميين ، وتعتمد قيمة التصوير فى هذه الحال على لمسات الجمال والجدية التى تزينه .

٦٤ ــ المسخ

ويمكن أن يظهر شيء يشبه الفكاهة فى ميدان الفنون التشكيلية ، فى أشكال نصفها بأنها أمساخ Grotesque . وتأثيرها طريف ، يتولد عن طريق التحوير فى نمط مثالى بحيث نبالغ فى تجسيم أحد عناصره أو نخلط بينه وبين أنماط أخرى . وكمال هذا الشكل الحقيقى ، مثله فى ذلك مثل كمال أى خيال ، يتألف من تكوين الأشياء أو خلقها من جديد ، أى من تكوين أشياء لا توجد فى الطبيعة وان كان من الممكن أن تتصور أن الطبيعة كان فى مقدورها خلق هذه الأشياء . ونسمى هذه الابتكارات كوميدية وغريبة ومضحكة حينما تتأمل اختلافها عما هو الآن ممكن فى الطبيعة وليس عن امكانيتها الباطنية . غير أن امكانيتها الذاتية أو امكانيتها الباطنية هى سر ما فيها من جاذبية ، وكلما زادت دراستنا لهذه الابتكارات وتطويرنا لها زاد فهمنا لهذه الامكانية . وحينئذ يختفى عدم التناسب بينها وبين النمط

التقليدى ، والذى وجدنا مستحيلا مضحكا فيها لأول وهلة يصبح مقبولا ويأخذ مكانه بين الأنماط المعترف بها . فلم تعد المخلوقات الخرافية فى الأساطير اليونانية مثل القنطور Centaur ، والساطير Satyr أشكالا غريبة مضحكة ، لأننا أصبحنا نقبل هـذه الأنماط الجديدة . والغرابة المضحكة فى الفرد لا تختلف فى طبيعتها اختلافا جوهريا عن غرابة هـذه الأشياء : فاذا كنا نقبل ما فى الفرد من تناسق وانسجام باطنى ، ومن توازن فى ملامحه المميزة ، فحينئذ نستطيع أن نجرد هذا الفرد من الفئة أو الفصل الذى كنا نحاول عنوة أن نضعه فيه ، فنستطيع أن ننسى توقعنا الذى كان سيخيبه هذا الفرد . حينئذ يختفى القبح ، ولن نعتبره غريبا فى شىء الا اذا عادت الينا عاداتنا القديمة وعاد الينا توقعنا الماضى .

والشىء الذى يبدو لنا مسخا أو غريبا مضحكا قد يكون فى جوهره اما أدنى أو أسمى من الشىء العادى ، فهذا موضوع يتعلق بمادته وشكله المجردين . الا أن الموضوع الجديد يظل يبدو فى نظرنا مجرد خليط مشوه من الأشكال الأخرى حتى يتمكن من أن يطبع شكله فى مخيلتنا بحيث نستطيع أن ندرك وحدته ونسبه . واذا كان هذا الخلط مطلقا فان الموضوع ينعدم فى نظرنا ، ولن يوجد من الوجهة الجمالية اللهم الا بفضل ما فيه من مواد . أما اذا لم يكن الخلط مطلقا ، واستطعنا أن نكون فكرة على نحو ما عن وحدته وطابعه وسط غرابة شكله ، فحينئذ يتكون لدينا الشىء المسخ أو الغريب المضحك . فالشىء الغريب المضحك هو الشىء الذى لم يتم شكله ، الشىء المحير الشاذ الملىء بالايحاءات .

والشبه قريب جدا بين هذا الشىء وبين الشىء الكوميدى ، ولا غرابة فى ذلك ؛ ففى الشىء الكوميدى نجد نفس المقابلة بين فكرتين احداهما قديمة والأخرى جديدة ، واذا كانت الفكرة الجديدة ذات قيمة ومن الممكن

تصورها حقا ، فانها قد تستطيع بمضى الوقت أن تؤكد وجودها فى الذهن وبالتالى لا تصبح مجرد فكرة مضحكة . فالفطنة الجيـدة هى الحقيقة الجديدة ، كما أن الغرابة المضحكة الجيدة هى الجمال الجديد . الا أن هناك شروطا طبيعية للتنظيم ، ولا ينبغى لنا أن نظن خطأ أن كل تشويه هو خلق شكل جديد . وان نزعة الطبيعـة الى تثبيت أنواع مميزة من الحيوانات انما تبين لنا أى المجموعات المختلفة أشد صلاحية وثباتا أمام القوى الطبيعية ، كذلك يوجد أيضا مبدأ الصلاحية الذى يتم على مقتضاه بقاء الأشكال فى العقل : فالذى يحدد بقاء الشكل فى الذهن هو علاقته بالمنهج الثابت لادراكنا . لذلك كانت الأشياء الجديدة بصفة عامة غير موفقة وسبب ذلك — كما يقول هذا التعبير الجيد — أنها ليست لديها القدرة على أن تصبح قديمة . ان الأصالة التى مصدرها ضعف فى احدى الملكات توجد فى ألف شخص ، بينما الأصالة التى منبعها العبقرية لا توجد الا فى فرد واحد . وفى البحث عن الجمال كما هى الحال فى البحث عن الحقيقة يوجد عدد لا يحصى من السبل يؤدى الى الفشل ، بينما يوجد طريق واحد للنجاح .

٦٥ — امكان الكمال المتناهى

واذا كانت هذه الملاحظات دقيقة فانها تؤيد هذه الحقيقة الهامة ، وهى أنه لا توجد قيمة جمالية تقوم فى الواقع على أساس تجربة الشر أو على أساس الايحاء بالشر . ولا شك أن هذه النتيجة تزيد أهمية حينما نفكر فى امكان امتدادها الى ميدان الأخلاق وفيما تتضمنه من تسويغ للمثل الأعلى للكمال الخلقى باعتبار أنه مثل فى جوهره يسمح بالتحديد ويمكن تحقيقه . ولكننا نستطيع أن نضع مباشرة المبدأ الذى نخرج به من تحليلنا

للتعبير بدون أن تؤكد وجه الشبه بينه وبين الأخلاق الشيء الذى قد يؤدى الى اللبس . وهذا المبدأ هو ما يلى :

قد توجد صفة التعبير فى أى شيء يوحى بشيء آخر ، أو يستمد من ارتباطه بهذا الشيء الآخر أى لون من ألوانه العاطفية . ولذلك قد تكون هناك صفة تعبيرية فى الشر ، الا أن هذه الصفة التعبيرية لن تكون لها قيمة جمالية . ان وصف الألم ، أو الايحاء به ، قد تكون له قيمته كعلم أو كتدريب ، ولكنه لن يستطيع فى ذاته أن يزيد من جمال أى شيء . « فالتراجيديا » و « الكوميديا » تبعثان على اللذة على الرغم من صفتهما التعبيرية وليس بفضل هذه الصفة ، ولو لم تكن لهما القدرة على توليد اللذة لما كان لهما مكان بين الفنون الجميلة ، ولما كان لهما مكان فى الحياة الانسانية على الاطلاق اللهم الا اذا كانتا من الوسائل التى تؤدى الى تحقيق غرض عملى أو تخدم غاية خلقية معينة . ان الأشياء القبيحة فى مقدورها أن تثير الاهتمام ، ولكنها لا تستطيع أن تحتفظ بهذه القدرة ، وتستطيع الفضيحة الجديدة عن أمر شائن أن تحظى ببعض اعجاب العامة الذين يستثير اهتمامهم أى حدث بارز مؤقت ، بل يمكن حتى للجريمة أن تحظى باعجابهم ، ولكن هذا الاعجاب لا علاقة له بالجمال على الاطلاق ، ومصدره الوحيد بلادة الاحساس بالجمال .

وهكذا فليس أثر الشجن أو الكوميديا أثرا صافيا أبدا ، لأن التعبير عن الشر فيه يمتزج بتلك العناصر التى عن طريقها نجد متعة فى الكل . وقد رأينا أن هذه العناصر هى صدق التصوير أو العرض ، ذلك الصدق الذى تتضمن لذات الفهم والتعرف على الأشياء ، وجمال الوسيلة وما يصاحبها من تعبير عن أشياء خيرة فى جوهرها . هذه المصادر هى التى ترجع اليها

جميع القيم الجمالية فى الكوميديا والتراجيديا ، ولا ينبغى للمشاركة الوجدانية التى يثيرها منظر الشر أن تطغى أبدا على لذات التأمل هذه ، والا أصبح الشىء بأسره كريها ويفقد مبرر وجوده . وعلى ذلك فالاهتمام المقصور على ما هو « كوميدى » و « تراجيدى » انما هو دليل على الذوق الردىء ، وعلى عدم وجود احساس كاف بالجمال .

وقد أدرك الفنانون بصفة عامة أهمية هذا الموقف فى نتاجهم لأنهم يدرسون دائما كيفية توليد الآثار المختلفة ، الا أنهم على الرغم من عنايتهم الفائقة لم يتمكنوا دائما من تجنب الأخطار التى تحف « الشجن » ، والتاريخ ملىء بالأمثلة الفاشلة التى مصدرها المبالغة فى التعبير ومجرد عرض الحوادث المرعبة التى تخلو من العناصر السارة ، وعدم القدرة على تصوير شخصيات حية مقنعة أكثر من مجرد الكاريكاتور . وفى جميع هذه الأمثلة نجد أن محاولة التعبير قد أدت الى خرق شروط الأثر السار . اذ أن دافع الخلق والمحاكاة لا تمييز فيه ، فهو لا يعتبر جمال التعبير وانما يقتصر على الرغبة العمياء فى التعبير عن الذات . ومن ثم لا يستطيع العقل غير المدرب والذى تعوزه الحساسية الطبيعية أن يميز أو ينتج ما هو خير . ولقد كان هذا العجز عن النقد والتمييز مصدرا للفشل دائما ومسوغا للتهكم والسخرية . الا أن بعض المفكرين فى أيامنا — تلك الأيام التى يندر فيها الفن ويكثر فيها الانتاج الذى لا يقوم على أى تدريب — قد جعلوا من هذا الخطأ الشنيع مبدأ وقالوا ان جوهر الجمال هو التعبير عن الفنان وليس توليد اللذة عند الناس . غير أن شروط التأثير وامكان توليد اللذة هما المعيار الوحيد لكل ما يستحق التعبير ولما يمكن التعبير عنه . ولا يوجد الفن ولا يصبح له قيمة الا عن طريق تكيفه حسب هذه الشروط الكلية للجمال .

ولا يدخل فى نسيج الجمال الا ما هو خير فى الحياة . فالدى يبهجنا فى الشيء الكوميدى ، والذى يهزنا فى الشيء الجليل ويثيرنا فى الشيء المشجى هو رؤية خير ما ، ولا يوجد للنقص أى قيمة الا باعتباره بداية الكمال . ولو قدر لآلام الحياة ومتاعبها أن تقل ، ولو وجد انسجام وتوافق أعظم بين الانسان والطبيعة لما فقدت الفنون أى شيء ؛ اذ أن القيمة النهائية الخالصة للشيء الكوميدى هى الاكتشاف وقيمة الشيء المشجى هى الحب بينما قيمة الجليل هى السمو ، وسوف تظل هذه ماثلة دائما ، بل انها ستزيد فى الحقيقة . ولذلك فقد اكتشف أسمى جمال فى الطبيعة وحاز الفن على أعظم انتصاراته فى أكثر لحظات الانسانية سعادة ، حينما اتحد العقل الانسانى والعالم وتعانقا لفترة وجيزة . ولكنه يحدث فى لحظات أقل توفيقا أن تخضع الروح لما هى تعمل فيه فتفقد قدرتها على الأمل والتصور المثالى . وحينئذ ننتقد أنفسنا على نحو محزن غير معقول ونعاقبها لما فى طبيعتها من نقص . ويفزعنا عظم الحقيقة التى لا يمكننا تصورها خالية من الشر ، فنحاول أن نقرر أن ما فيها من شر هو أيضا خير ، وهكذا نسمم جوهر الخير ذاته لكى نحاول أن نجعله يشمل كل شيء . ونخلط بين العلاقة العلية بين تلك الأشياء فى الطبيعة التى نسميها على نحو عرضى بحت خيرا أو شرا ، وبين التناقض المنطقى بين الخير والشر ذاتهما ، فنقول مثلا ان الموت ضرورى للحياة لأن كل جيل يفسح الطريق للجيل الذى يليه ، ولأن أسباب الحزن والفرح ممتزجة فى هذا العالم فاننا مثلا لا نستطيع أن نتصور امكان انفصالهما فى عالم أفضل .

وعدم قدرة الخيال هذا على اعادة بناء ظروف الحياة والأشياء من جديد كما يحلو لنا ويتفق ورغباتنا لا يمكننا من أن نظل مخلصين دائما

لما هو جميل ونبيل . فنترك أنفسنا على عواهنها وتذوق أشياء متباينة بدون معيار ثابت أو هدف معين ، ونسمى كل مظهر لا يولد اللذة جميلا وبذلك نصبح عاجزين عن تمييز الجمال وعن الاحساس بقيمته . ولكنه يلزمنا أن نوضح مثلنا العليا ونضفى على رؤيتنا للكمال المزيد من التميز والحيوية . ولا يوجد الحاد يضاهى فى رعبه عدم الايمان بمثل أعلى ، كما أنه لا يوجد عجز فى القوى الانسانية أكثر تعارضا مع الطبيعة الانسانية ومع الحياة السليمة من عجز الخيال الخلقى . اذ أننا لنا ملكات وعادات ودوافع هى الأسس التى تقوم عليها مطالبنا ، وهذه المطالب على الرغم من اختلافها تؤلف معيارا جوهريا دائما للقيمة نحس ونحكم طبقا له . والمثل الأعلى يكمن فى هذه المطالب ، لأن المثل الأعلى يعنى تلك البيئة التى يمكن لملكاتنا أن تمارس نشاطها فيها بأكبر قسط من الحرية ، أو ذلك العالم الذى يتلاءم مع هذه الملكات أكثر من غيره . وليس الكمال سوى المعيشة فى هذه الظروف . وعلى ذلك يزيد وعينا بالمثل الأعلى وضوحا وتميزا بتقدمنا فى الفضيلة وبزيادة نشاط ملكاتنا وقوتها . وحينما يكتمل الانسجام الحيوى وحينما يصبح «الفعل» «صافيا» يتحول الايمان بالكمال الى رؤيا من الرؤى . وانه لشقى جدا ذلك الانسان الذى لم ير الكمال أبدا ولو مرة فى حياته كلها ، والذى لم يستطع أبدا وهو فى نشوة الحب أو غبطة التأمل أن يقول : « لقد وصلت » . ومثل هذه اللحظات من الالهام هى منبع الفنون ، وليس للفنون وظيفة أسمى من تجديد هذه اللحظات .

ان العمل الفنى فى الواقع لأثر لاحدى هذه اللحظات ، وشاهد لاحدى هذه الرؤى . وتتفاوت جاذبية العمل الفنى بتفاوت قدرته على استدعائنا من ملهيات الحياة العامة الى نشوة النشاط الذى هو أكثر طبيعية وكمالا .

ان الكمال الذى يتكشف لنا كمال مرتبط بطبيعتنا وبملكاتنا ، ولولا ذلك لما كانت له قيمة فى نظرنا ؛ وهو يتكشف لنا فى لحظات وجيزة ، غير أن ذلك لا يعنى أنه شيء غير ثابت أو خيال محض . ان قدرة الانسان على الانتباه لا تظل على نفس الحال بالضرورة ، فنحن نستعرض الأشياء شيئا شيئا ، وعمليات التركيب وادراك الواقع عمليات تحدث من وقت الى آخر فقط . هذا هو النظام الذى يحدد جميع ما نملك ؛ فنحن لا نعى طول الوقت أنفسنا وبيئتنا الطبيعية وما يسيطر علينا من عواطف وأعمق معتقداتنا . فلا عجب اذن اذا لم نكن نعى طول الوقت ذلك الكمال الذى هو المثل الأعلى الضمنى لكل ما نرغب فيه ونفضله على غيره . اننا لا نرى هـذا الكمال الا فى أجزائه فحسب حينما توجه العاطفة أو الادراك انتباهنا الى عناصره المختلفة الواحد تلو الآخر . وان بعضنا لا يحاول أبدا أن يدركه فى كليته ، ومع ذلك فان حياتنا بأسرها ليست الا عبادة لهذا الاله المجهول ، وكل صلاة حارة لنا انما نرفعها الى احدى صوره .

حقا ان المثل الأعلى للكمال يتفاوت ، ولكنه لا يتفاوت الا بتفاوت طبيعتنا لأن هذه الطبيعة تقابله وليست الا تحقيقا له أو تحويلا له من عالم القوة الى عالم الفعل . ولعله لا توجد فكرة أكثر سخافة من الفكرة التى أشاعها شوبنهور من جديد وهى أن الخير يفقد قيمته متى ما بلغناه . حقا ان عدم ثبات اهتمامنا ، وحاجة أعضائنا الى الراحة والاستجمام يفرضان على أذهاننا ضرورة التجـوال بين الأشـياء ، الا أننا لا نترك الشيء الجميل الا كما نترك الحقيقة أو الصديق ، نتركه لكى نعود اليه دائما وقد زدنا تقديرا له . كما أننا لا نفقد جميع مزايا ما حققناه فى الفترات بين اللحظات التى ندرك فيها تماما مقدار كسبنا . فان ذهننا يكتسب طابعا ساميا دائما ،

وفى معيشتنا يملؤنا احساس عام بالغنى والثبات والطمأنينة ، وربما كان هذا الاحساس هو لب السعادة . وليس تأثير المعـرفة والمحبة والدين والجمال فى حياة المرء تأثيرا متقطعا لأنه لا يحس به طول الوقت ، وانما هو ينتشر فى أنحاء العقل كما ينتشر العطر حتى فى اللحظات التى لا يعى به المرء فيها . انه اذن تأثير فعال معظم الوقت وله قيمة دائما .

حقا ان من الأشياء الأخرى التى نرغبها ما يعقب بلوغه وتحقيقه نوع من القلق وعدم الرضا . ولكن الحمقى وحدهم هم الذين ينشدون هـذه الأشياء . وكون هذه الأشياء لها القدرة على اجتذابنا على الاطلاق دليل على سوء تنظيم طبيعتنا الذى يدفعنا فى اتجاهات متضادة والذى يجعلنا نتصارع مع أنفسنا . ولو قدر لتفكيرنا أن يصل الى النظام وعدم الانحراف ، ولو قدر لشخصيتنا أن تتحدد على نحو ثابت ، ولو استطعنا أن نعرف أنفسنا ، لعرفنا أيضا أين توجد سعادتنا التى تنتمى حقيقة الى طبيعتنا . ولا يعنى القول بأن كل خير تنعدم قيمته بمجرد بلوغه الا واحدا من اثنين : اما أنه قول تهكمى سطحى ينكر عن قصد الوضع السوى لكى يزيد من غرابة الوضع الشاذ ، واما أنه اعتراف سخيف بأننا لم نتعلم كيف نميز الخير الحقيقى من مجرد العواطف والأهواء والنزوات ، مثلنا فى ذلك مثل الأبله الذى لا يتعلم أبدا كيف يميز بين الحقيقة وبين الأوهام التى يخلقها ذهنه . ولكن وجود الخير الحقيقى من حقائق التجربة الخلقية . « ان الشيء الجميل مصدر فرح أبدى » كما يقول الشاعر ، وان الفكر الواضـح والايمان العميق الذى ينتج عن التجربة الصادقة ، من ممتلكات الانسان الخالدة . وليس هذا مجرد حقيقة ننقلها على نحو تعسفى عن أولئك الذين جربوها ، وانما هو ضرورة سيكولوجية . فما دمنا نحتفظ بنفس الحواس

لابد لنا أن نحصل على نفس الانطباعات من نفس الأشياء الخيرة . وما دمنا نحتفظ بنفس القوة الخيالية فلابد لنا أن نجرب نفس المتعة فى نشاطها . ولا شك أن التقدم فى السن من شأنه أن يدخل بعض التعديلات فى هذه التفاصيل ، كما أنه لا يوجد شخصان لهما نفس الحساسية تماما . غير أن الضعف الذى يدب بمرور الوقت فى طاقتنا الشخصية لا يتلف القيمة الطبيعية للأشياء طالما كانت نفس الارادة تتجسد فى عقول أخرى وطالما كانت الطبيعة البشرية لا تزال على ظهر الأرض . فليست الشمس أقل حقيقة الآن لأننا جميعا يتحتم علينا الواحد تلو الآخر أن نغمض أعيننا عنها فى النهاية . ومع ذلك فالشمس بالنسبة الينا لا توجد الا لكوننا ندركها . وشروط وجود المثل الأعلى لا تختلف عن هذه ، بينما من ميزاته التى لا تتمتع بها الشمس أننا لسنا واثقين من أنه محتوم علينا أن نتوقف عن رؤيته فى يوم من الأيام .

وهكذا فطبيعتنا تقوم على أساس مشترك عريض ، بفضله نعيش فى عالم مشترك ولنا فن ودين مشترك . وكون المثل الأعلى ثابتا فى هذه الحدود أمر حتمى ، لا يقل حتمية عن كونه يتغير فيما وراءها . وطالما نحن نعيش وندرك أنفسنا أفرادا كأشخاص أو كجنس بشرى فلابد لنا أن ندرك أيضا مثلنا الأعلى الكامن ، ذلك المثل الأعلى الذى يعنى تحقيقه الكمال لنا ، والذى لن يمكن هدمه الا بهدم الجنس البشرى وبانقراضه . ان الكمال المطلق الذى لا يعتمد على الطبيعة البشرية وتنوعها قد يهم الفيلسوف الميتافيزيقى ، ولكن الفنان والرجل العادى يقنعان بذلك الكمال الذى لا يمكن فصله عن وعى الانسانية ، لأن هذا الكمال هو فى نفس الوقت الرؤية الطبيعية للخيال والهدف العقلى للارادة .

لقد درسنا الآن الاحساس بالجمال فى مظاهره التى تبدو لنا أساسية ، وفى بعض صوره المعقدة البارزة . وحينما نستعرض ميدانا واسعا كهذا نحتاج الى بعض التصنيف والقسمة . لذلك اخترنا التصنيف المألوف : فقسمنا الموضوع الى المادة والشكل والتعبير باعتبار أنه من المحتمل أن هذا التصنيف لن يوقعنا فى قسمة صناعية أكثر مما ينبغى . الا أنه لابد من القسمة الصناعية دائما فى أى وصف استدلالى لمعطيات الشعور . وربما تحاول السيكولوجيا أن تقوم بما هو مستحيل حينما تحاول تشريح الحياة ، فالعقل سيال ، ولا توجد حدود حقيقية لتلك الأضواء والظلال التى تومض فيه ، كما أنها عابرة لا يوجد لديها امكان الثبات . بينما نحن دائما نصنف الحقائق العقلية متبعين نفس المنهج الذى نستخدمه فى تصنيف الظروف الطبيعية أو ما يعبر عنها . ونحن نميز الحواس ذاتها لسهولة تمييز الأعضاء الخارجية التى تتعلق بها . أما الأفكار فلا يمكننا التعرف عليها الا عن طريق التعرف على موضوعاتها . كذلك تتعرف على المشاعر من خلال التعبير الخارجى عنها ، وحينما نحاول أن تتذكر انفعالا من الانفعالات فاننا نفعل ذلك عن طريق تذكرنا الظروف التى طرأ فيها هذا الانفعال .

وهكذا فنحن لم نفعل أكثر من اتباع المنهج المقبول فى علم النفس ، المنهج الوحيــد الذى يمكن تحليل العقل وفقه ، حينما ميزنا فى تحليلنا للاحساس بالجمال بين تذوق المادة الحسية وتذوق الشكل المجرد وتذوق القيم المترابطة . وقد ميزنا بين عناصر الشيء ودرسنا الاحساس كما لو كان يتألف من أجزاء تقابل هذه العناصر . ويمكن تقسيم عالمى الطبيعة والخيال اللذين هما موضوع الاحساس الجمالى الى أجزاء فى المكان والزمان . لذلك نستطيع أن نميز مادة الأشياء عن مختلف الأشكال التى تستطيع أن

تظهر فيها . ونستطيع أن نميز بين الانطباعات التى يولدها الموضوع فى بادىء الأمر وتلك التى يولدها بعد ذلك ، كما أننا نستطيع أن نستثبت وجود انطباع مع انطباع آخر أو مع ذكرى انطباعات أخـرى . ولكن الاحساس الجمالى ذاته لا ينقسم الى أجزاء ، وان هذا الوصف الفسيولوجى لعلل هذا الاحساس ليس بأى حال وصفا لطبيعته الحقيقية .

ان الجمال كما نحس به شىء لا يمكن وصفه ، فلا يمكننا أن نقول ما هو أو ما معناه . ولكننا نستطيع أن نبين عندما نلجأ الى الذاكرة والتجربة كيف يختلف هذا الاحساس باختلاف بعض الأشياء فى الظروف الموضوعية ، كيف يختلف مثلا طبقا لمدى تكرار حدوث الشكل المعين أو طبقا لما كان لهذا الشكل من ارتباطات فى الماضى . وهذا يسوغ لنا وصف الاحساس بالجمال باعتباره يتكون مما تولده هذه الارتباطات من آثار مختلفة . ولكن الاحساس ذاته لا يعرف شيئا عن هذا التكوين أو هذه الآثار المختلفة التى توجدها الارتباطات . فالاحساس عبارة عن حركة عاطفية فى الروح ، وشعور بالفرح والطمأنينة ، انه هزة انفعالية وحلم ولذة خالصة . وهو ينتشر فى الموضوع دون أن يعرف السبب فى ذلك ، ولا هو بحاجة الى السؤال عن هذا السبب . وهو يسوغ ذاته كما يسوغ الرؤية التى يلونها . ولا معنى للبحث عن سبب هذا الاحساس بهذا المعنى الباطنى ؛ اذ يوجد الجمال لنفس السبب الذى يوجد من أجله الشىء الجميل أو العالم الذى يوجد فيه هذا الشىء أو نحن الذين ننظر اليهما معا . فالجمال تجربة من التجارب ولا نستطيع أن نقول عنه أكثر من ذلك . حقا اننا ان نظرنا الى الأشـياء من الناحية الغائية وكما تبرر ذاتها نهائيا بالنسبة الى عواطفنا فان الجمال يصبح أقل الأشـياء حاجة الى التفسير ؛ اذ أن المـادة والمكان والزمان ومبادىء العقل والتطور كلها فى نهاية الأمر معطيات أولية لا يمكن تفسيرها .

حقا اننا نستطيع أن نصف ما هو واقع الا أن ما هو واقع كان فى الامكان أن يصبح غير ذلك ، وهكذا يظل سر وجود الواقع معتما محيرا كما كان من قبل .

غير أننا نحن — أى العقول التى تسأل جميع الأسئلة وتحكم على صحة جميع الاجابات — نحن ذاتنا غير مستقلين عن العالم الذى نعيش فيه . لقد نبتنا منه ، وعلاقاتنا به تحدد جميع غرائزنا وكل ما يرضينا . وهذا التساؤل النهائى ، وهذا الاحساس بالسر من الحاجات الانسانية التى لا تشبع ، وان كانت للطبيعة وسائلها الخاصة فى وقف هذه الحاجات . فاننا لا نسأل عن الأسباب الا حينما تأخذنا الدهشة ، ولو لم تكن لدينا توقعات لما عرفنا الدهشة . ويخلق فينا هذه التوقعات الاتجاه التلقائى الذى يأخذه الفكر والذى يحدده تركيب مخنا وآثار تجربتنا . ولو قدر لأفكارنا التلقائية أن تسير فى اتجاه ينسجم مع تيار الطبيعة ، وبالتالى لو تحققت توقعاتنا دائما لاختفى الاحساس بالسر ، ولأصبحنا عاجزين عن أن نسأل لماذا وجد العالم ولماذا كانت طبيعته هكذا ، فنحن لا نميل الى أن نتساءل لماذا تجرى الأمور فى الطريق السوى بينما لا نود أبدا أن نبطل تساؤلنا عن سبب اعوجاجها .

وان الرضا العقلى الذى يرجع الى الانسجام بين طبيعتنا وتجربتنا يتحقق بالفعل على نحو جزئى ، وتحققه هو الاحساس بالجمال . فحينما تشبع حواسنا وخيالنا ، وحينما يشكل العالم نفسه أو يصوغ العقل بحيث يصبح التطابق بينهما كاملا ، حينئذ يصبح الادراك هو اللذة ولا يحتاج الوجود الى مسوغ . فحينئذ تختفى الثنائية التى هى شرط الصراع ، ولا يختلف المعيار الباطنى عن الحقيقة الخارجية التى تقارن به . وان هذا النوع من الوحدة هو الهدف الذى ينزع اليه الفكر والعاطفة مثلما ينزع اليه احساسنا

بالجمال . غير أن أمثلة النجاح فى ميدانى الفكر والعاطفة تقل بكثير عنها فى ميدان الجمال . ففى حرارة الحب أو توهج الفكر قد تأتى لحظات تضاهى لحظات الجمال كمالا ، ولكن هذه اللحظات سريعة التغير ، ويظل العقل والقلب غير قانعين تماما . أما العين فانها تجد فى الطبيعة ، وفى بعض النتاج الفنى الرائع رضا وسعادة أكثر ثباتا وغزارة . فالعين سريعة ويبدو أنها أكثر قابلية من العقل والقلب للتعلم من الحياة ، وأكثر قدرة منهما على التكيف السريع مع الحقيقة . وهكذا يبدو أن الجمال هو أوضح مظهر للكمال ، وأبرز دليل على امكانه . واذا كان الكمال كما ينبغى هو المسوغ النهائى للوجود فاننا نستطيع اذن أن نفهم لماذا يتصف الجمال بالسمو الخلقى . ان الجمال هو الضمان على امكان الاتساق والألفة بين الروح والطبيعة ، ومن ثم فهو أساس الايمان بسيادة الخير .

دليـــل

(يدل الرقم المتبوع بحرف م على الصفحة التي ورد فيها كلام الكاتب المذكور اسمه) :

الآلهة : تطور شخصياتهم المثالية ٢٠٦ وما يليها .

الأبيقورية : النظرية الأبيقورية فى الجمال ٣٧ .

الجلال الأبيقورى ٢٥٧ و ٢٥٩ .

الاجتماعية : الاهتمامات الاجتماعية وتاثيرها الجمالى ٨٧ وما يليها .

الأخلاق : القيم الأخلاقية والجمالية ٤٩ وما يليها .

الأخلاق والمنفعة تغاران من الفن ٢٣٤ و ٢٣٥ .

سلطان الاخلاق على الجمال ٢٣٥ وما يليها .

أخيل : (Achilles) ٢٠٠ و ٢٠٧

الادراك : النظرية السيكولوجية للادراك ٧٠ وما يليها .

الادراك الباطنى ١٢١ .

أرسطو ١٧٨ و ١٩٥ و ١٩٦ .

الاستيتيقا (Aesthetics) (أو علم الجمال) : استعمال كلمة استيتيقا ٤٢ .

الاستبعاد (Exclusiveness) : دليل على النشاط الجمالى ٦٩

الأسماء : تصور لغة تخلو من الأسماء ١٩٢ .

الأعمدة : بهو الأعمدة ١٣٣ .

الأفلاطونيون ١٨١ .

الحدس الأفلاطونى وطبيعته وقيمته ٣٦ وما يليها .

المعانى الأفلاطونية لا تستطيع أن تفسر الأنماط ١٤٠ و ١٤١ (أنظر الأنماط) .

الاقتصاد (Economy) ، والصلاحية (Fitness) ٢٣١ وما يليها .

الالهام ٢٦٧ و ٢٦٨ .

امرسون (Emerson) ١٦٦ .

الأنماط (Types) : انظر النمط .

أوغسطين (القديس) ٢٦٧ م .

أوفيد (Ovid) ١٧١ .

البصر : أولية البصر فى الادراك ٩٨ و ٩٩ .

البيت : تصوره الاجتماعى وتصوره الجمالى ٨٩ .

بيتهوفن ٦٩ .

بيرك (Burke) ١٤٨ (الحاشية) .

بيرون (Byron) ١٥٩ م .

التاثرية أو المذهب التاثرى فى التصوير (Impressionism) ١٥٨ .

التأثير والتمييز بينه وبين التعبير ١٠٩ و ١١٠ .
تاسيتوس (Tacitus) ١٩٥ و ٢٦٧ .
التاريخ موضوع يدخل فيه الخيال ١٦٤ .
التجربة أسمى من النظرية فى الجمال ٣٨ .
تحرر الذات ٢٥٠ وما يليها .
الترابط : عملية الترابط ٢١٦ وما يليها .
التراجيديا (المأساة) : يخفف منها جمال الشكل والتعبير عن الخير ٢٤٥ .
يخفف منها تنوع الشر ٢٤٦ ، مزجها بالكوميديا ٢٤١ و ٢٤٥ .
التراجيديا توجد فى معالجة الموضوع لا فى الموضوع ذاته ٢٤١ .
الترجمة قاصرة بالضرورة ١٨٩ .
التصوف فى الجمال ١٥١ .
التطور قد يؤدى الى القضاء على الخيال ٥٢ .
التعبير : تعريف التعبير ٢١١ وما يليها ، التعبير عن مشاعر الغير ٢٢١ و ٢٢٢ ، التعبير عن القيم العملية ٢٢٦ وما يليها ، معنى القدرة التعبيرية ٢١٦ ، انظر أيضا « الحدود » .
التفضيل أمر لا عقلى فى نهاية الأمر ٤٥ و ٤٦ .
التنفس له علاقة بالاحساس بالجمال ٨٢ .
الثمن من حيث هو عامل من عوامل التأثير ٢٢٩ .
جريتشين (Gretchen) ٢٠٠ .
الجلال (Sublime) لا يعتمد على التعبير عن الشر ٢٥٥ ، طبيعة الجلال ٢٥١ وما يليها .
الجمال (Beauty) : الاحساس بالجمال وأهميته ٢٩ ، علاقته بالتنفس ٨٢ .
التفكير فى ميدان الجمال والأسباب التى أدت الى اهماله ٣٠ .
نظريات علم الجمال وفائدتها ٣٤
سمو التجربة على النظرية فى الجمال ٣٨ و ٣٩
بعض التعريفات اللفظية للجمال ٤١ .
الجمال هو قيمة ٤٤ .
تعريف الجمال ٧٤ .
الوظائف الذهنية جميعها قد تساعد الاحساس بالجمال ٧٩ .
القيمة الجوهرية للجمال الحسى ١٠١ وما يليها .
الجمال كاحساس لا يمكن وصفه ٢٨٢ و ٢٨٣ .
الجمال يسوغ الأشياء ٢٨٢ .
انظر أيضا « الاستيتيقا »
الجنس : علاقته بالحياة الجمالية ٨٢ وما يليها .
جوته (Goethe) ٣٦ م و ١٩١ و ٢٠٠ .
الحب : تأثير عاطفة الحب ٨٢ وما يليها .

الحجم : علاقته بالجمال ١٤٧ .
الحدود : تعريف الحدين الأول والثانى فى التعبير ٢١٤ .
تأثير الحد الأول فى التعبير اللذيذ عن الشر ٢٤٢ .
الحس : الجمال الحسى له قيمة جوهرية ١٠٢ وما يليها .
الحطة : ليست مصدر اللذة التى نجدها فى الشيء الكوميدى ٢٦٢ وما يليها .
الحقيقة : انظر « الصدق » .
الحواس الدنيا : ٩٠ وما يليها .
الخرائط ٢٢٧ .
الخطوط المستقيمة ١١٤ .
الخيال : له وظيفة ابداعية كلية ٢١٠ .
الخيال والحواس يتناوبان النشاط ٨١ .
الدائرة : صفتها الجمالية ١١٣ و ١١٤ .
دون كيشوت ٢٠٠ و ٢٧٠ .
ديكارت : ٤٣ و ٢٠٤ .
الديمقراطية : العناصر الجمالية فى الديمقراطية ١٣٣ .
الذات : ليست موضوع اهتمام أولى ٦٤ .
ذاتية القيم الجمالية ٥٤ و ٥٥ .
الرومانطيقية ١٥٩ و ١٧٢ .
الرواقية : الجلال الرواقى ٢٥٧ .
الرمزيون ١٦٦ و ١٦٧ .
الزخرف والشكل ١٨٤ .
زخرفة الكتابة العربية ٢١٤ .
زانوفان (Xenophon) ١٤٧ م ، ندوته ١٧٩ .
ستندال (Stendhal) ٨٦ .
السعادة والاهتمام الجمالى ٨٨ .
سقراط : نظريته النفعية فى الجمال ١٧٩ و ١٨٠ .
السماء : قدرتها التعبيرية ٣٥ .
القنطور (Centaur) ٢٧٢ .
سيباريس (Sybaris) ٢٣٣ .
السيمترية ١١٥ ، احدى مبادىء الأفراد ١١٨ ، حدود تطبيقها ١١٩ .
شارل الخامس : قصره فى الحمراء ٦٩ .
الشخصية ١٩٦ وما يليها ، الشخصية باعتبارها شكلا جماليا ١٩٧ ، الشخصيات المثالية ٢٠١ ، الشخصيات الدينية : ما فيها من صدق وما فيها من خيال ٢٠٦ وما يليها .
الشر : تصبح الحياة جمالية اذا خلت من الشر ٥٠ و ٥١ .
الشر فى الحد الثانى من التعبير ٢٣٨ وما يليها ، الاستعمال التقليدى لكلمة الشر ٢٤٠ ، الشر كمناسبة لظهور الجلال ٢٥٢ وما يليها ، الشر لا يدخل فى الجمال ٢٧٤ .
شكسبير : ٧٦ م و ١٩٦ . ١٩٧ ، ٢٤٦ م و ٢٥٣ م و ٢٦٧ م .
الشكل : الشكل فى ذاته قد يكون مصدرا للجمال ١٠٧ وما يليها .
الوحدة فى الكثرة ١١٩ وما يليها ،

الشكل والزخرف ١٨٤ ، الأشكال الهندسية ١١٣ وما يليها ، انظر أيضا « الدائرة والخطوط المستقيمة » .
الشكل فى تراكيب اللغة ١٩٢ وما يليها ، الشكل فى الشعر ، الشكل الثنائى ١٣٢ ، السونيته ١٩٤ ، الشكل المحدد والشكل غير المحدد : معنى هذين الاصطلاحين ١٦١ (حاشية) ، النظام غير المحدد ١٥٤ .
شوبنهور (Schopenhauer) ٩٥ ، نقده ٦٣ (حاشية) ، رأيه فى الموسيقى ٩٥ .
شيلى (Shelley) ٣٩ م ، ٢٦٠ م ، ٢٦٨ م .
الصحة الجيدة أحد شروط الحياة الجمالية ٨٠ .
الصدق (أو الحقيقة) : أساس قيمة الصدق ٤٧ وما يليها ، مزج التعبير الصادق أو التعبير عن الحقيقة بالتعبير عن الشر ٢٤٨ وما يليها .
الصلاحية والاقتصاد ٢٣١ وما يليها
الصوت ٩٤ وما يليها .
الضمير : طبيعته العامة ٥٩ .
الطبيعة : تنظيم الطبيعة هو أصل الأشكال الادراكية ١٧٤ .
حب الطبيعة عند القدامى ١٦٠ .
الطبيعة أو المذهب الطبيعى : أساس قيمته ٤٣ .
الطرافة (Picturesque) والتمييز بينها وبين السيمترية ١١٦ انظر « السيمترية » .
عطيل ٢٥٣ .
العقل : المذهب العقلى ومصدر قيمته ٤٦ .
العلم : الموقف العلمى من النقد والفرق بينه وبين الموقف الجمالى ٤٧ و ٤٨ .
العمارة : تحددها العادة والمنفعة ١٨٣ ، فن العمارة البيزنطى ١٣٢ ، آثار فن العمارة الغوطى ١٨٧ .
العمل واللعب ٥١ وما يليها .
الغريب المضحك انظر « المسخ » (Grotesque)
فخنر (Fechner) ١٢١ .
فسيولوجية ادراك الشكل ١١٠ .
فصل اللذة الجمالية : ليس هو خلوها من المصلحة ٦٢ .
الكلية ليست فصل اللذة الجمالية ٦٥ .
فصل اللذة الجمالية هو تحويلها الذات الى موضوع ٧٠ .
الفطنة (Wit) ٢٦٥ وما يليها .
الفكاهة (Humour) ٢٦٨ وما يليها .
فينوس ميلو (Venus of Milo) ١٨٦ (حاشية) .
القافية ١٩٤ .
القبح لا يسبب الألم ٥١ .
قصر الاسكوريال (Escurial ٢٢٨ .
القيمة : القيم الأخلاقية والقيم الجمالية ٤٩ .
جميع القيم جمالية بمعنى من المعانى ٥٤ .

تحويل القيم الحسـسية والعملية والسلبية الى قيم جمالية ٢٢٠ .
القيم الجمالية فى الحد الثانى من التعبير ٢٢٣ .
كالديرون (Calderon) ١٩٦ .
كبلنج (Kipling) ٩٣ م .
الـكثرة فى التجـانس ١٢١ وما يليها ، عيوبها ١٣٠ .
الكلاسـيكية عنـد الفرنسـيين والانجليز ١٣٣ .
الكمال : وهم الـكمال اللامتناهى ١٦٨ وما يليها .
امكان الـكمال المتنـاهى ٢٣٠ وما يليها .
كانط (Kant) ١٣٠ .
الكوميدى ٢٦١ وما يليهـا ، عدم التناسب ليس هو مصدر اللذة فى الشيء الكوميدى ٢٦٢ .
كيتس (Keats) ٩٢ م ١٢٩ م و ٢٠٢ م و ٢٧٩ م .
اللامتناهى : استحالة فكرة الجمال اللامتناهى ١٧١ .
الله : تصور الله فى التقاليد وفى الميتافيزيقا ٢٠٧ و ٢٠٨ .
اللذة : يعارضها الاحساس الخلقى ٥٠ .
اللذات الحسية والتمييز بينهـا وبين اللذات الجمالية ٦١ .
انظر أيضا « فصل اللذة الجمالية »
اللغة : الألفاظ ١٨٩ .
اللغات الحديثـة أدنى من اللغات القديمة ١٩٥ .
لوكريشوس (Lucretius) ١٩٤ م رأيه فى الجلال ٢٥٢ .
اللون ٩٧ وما يليها ، وجه الشبه بينه وبين الاحساسات الأخرى ٩٨ .
امـكان وجـود فن مجرد للألوان ٩٨ .
لويل (J. R. Lowell) ١٧٠ —
لـير (الملك) (King Lear) مسرحية لشكسبير ٢٤٦ .
المأساة : انظر « التراجيديا » .
المبادىء : اكتسابها صفة جمالية ٥٧ وما يليها .
المثل الأعلى هو المتوسط المعـدل ١٤٥ وما يليها ، كما يظهر فى الطبيعة البشرية ٢٧٧ ، ثبات المثل الأعلى ٢٧٨ وما يليها .
مريم العذراء ٢٠٨ و ٢٠٩ .
المسـخ (Grotesque) ٢٧١ وما يليها .
المسيح والتصورات المختلفة لطبيعته ٢٠٨ .
المكان : قيمته الميتافيزيقيـة ٩١ حاشية .
الملائكة ٨١ .
الملكية : القيمة الخياليـة للنظام الملكى ٦٠ .
المنظـر الطبيعى ١٥٦ ، المنظـر الطبيعى الذى يوجد فيه أشـخاص ١٥٩ .
المنفعة : هى مبـدأ التنظيم فى الطبيعـة ١٧٧ وما يليها ، هى مبدأ

التنظيم فى الفن ١٨٢ ، علاقة المنفعة بالجمال ١٧٩ .
موسيه (ألفريد دى) Musset, Alfred de (١٩١ م ، ٢٤٣ م .
موليير (Moliere) ٤٧ م و ١٩٦ .
النجوم : تحليل تاثيرها ١٢٧ وما يليها .
النحت (فن) : ١٧٤ ، تطوره ١٧٥ .
النحو : وجه الشبه بينه وبين الميتافيزيقا ١٩٠ .
النظرية : احدى طرق الادراك الباطنى ١٦٢ وما يليها .
النقاء (Purity) كمبدأ جمالى ٩٧ .
النقد : استعمال كلمة النقد ٤٢
النمط : مصدر الأنماط ١٤٠ ، قيمتها وقيمة الأمثلة الفردية ١٣٦ .
نيويورك : كيفية تنظيم شوارعها ١١٣ .
هاملت ٢٤١ .
هوراس (Horace) ١٩٣ و ١٩٤ .
هوميروس (Homer) : مميزاته الجمالية ٢٢٣ و ٢٢٤ .
الصفات التى يستخدمها ١٩٩ .
وحدة الوجود (مذهب (Pantheism) ما يشمله من متناقضات ٢٥٨ .
وردزورث (Wordsworth) : ١٢٩ م .
ويتمان (Walt Whitman) ١٣٥ .

تم طبع هذا الكتاب من نسخة قديمة مطبوعة

الإشراف اللغوى : حسام عبد العزيز

الإشراف الفنى : حسن كامل

التصميم الأساسى للغلاف : أسامة العبد

يحاول سانتيانا فى كتابه هذا الذى نقدمه إلى القراء، أن يحدد معنى الجمال تحديداً حاسماً بحيث يفرق تفرقة واضحة بينه وبين القيمتين الأخريين قيمة الحق وقيمة الخير، وعنده أن التحديد لا يكون كاملا إلا إذا بين لنا على وجه الدقة لماذا ومتى وكيف يبدو جميلا؟ وماذا فى طبيعتنا نحن ما يجعلنا على استعداد للإحساس بالجمال؟ ثم ماذا عسى أن تكون العلاقة بين الجميل من ناحية، وإحساسنا بجماله من ناحية أخرى؟

لوحة الغلاف: إدوارد هوبر
تصميم الغلاف: نسرين كشك